

رؤية السرد فكرة النقد

دراسات في أدبنا المعاصر

أحمد المديني

رؤية السرد فكرة النقد

دراسات في أدبنا المعاصر

تأليف
أحمد المديني



رؤية السرد فكرة النقد

أحمد المديني

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٣٥٠٢ ٨

صدر هذا الكتاب عام ٢٠٠٦.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٤.

المحتويات

توطئة	٧
أدبنا الحديث: مفاتيح قراءة ومراجعة	٩
«دفنَّا الماضي»: حفريات في تخلُّق جنسٍ أدبي	٢٩
بناء المدينة روائيًّا: أعمال محمد زفزاف نموذجًا	٤٣
محمد شكري: الذي فاته أن يكون ملاكًا	٥٣
محمد شكري: الجسد–النص	٦٣
فاضل يوسف: الرواية الأخرى	٦٧
مدخل لأدب التجريب: لعبة «الشبابيك» في مكانٍ آخر	٨٣
تذويت التاريخ في الرواية	٨٩
أحمد المجاطي: سياسة القصيدة المغربية	١٠١
زرياب شفشاون المتوحد في كلماته	١٠٧
سياقات محمد برَّادة: عن الذاكرة الثقافية الأدبية للمغرب	١١٥
الخروج عن النص نص الخروج	١٢٥
من الرواية إلى النقد مسافة القُرب والبُعد	١٢٩
الروائي في الزمان الروائي في حاضره	١٣٩
صورة جيل أدبي: كما رأيتُه	١٤٥

توطئة

يختص هذا الكتاب بقراءة في السرد، وتحليل للنقد. مرةً يعكُف على أعمالٍ روائيةٍ معتبرة، فيرسمُ الخصائصَ الجماليةَ المكوِّنة لمبناها، ويعيِّن دلالتَها الناهضةَ بمعناها؛ ومرةً يدرس مسائل وقضايا نقدية تمثِّل تصوراتِنا ونظراتِنا في فهم الأدب وبناء أنساقه، كما نستخلصها من نصوصٍ مؤسِّسة ومفاهيمَ محدَّدة، ومواقفَ رائدة.

في الحالتَين كلتَيهما يقوم هذا الكتاب، بدراساته وأوراقه التحليلية والنقدية، الممتدة، في أفقٍ نصِّي وزمنيٍّ متواشِج ومتسلسِل، بوضع لبنةٍ إضافيةٍ في بناية الدراسة الفاحصة والمتأملة للأدب العربي في المغرب الحديث والمعاصر لنا. أدب ما فتئ يرقى في سُلَّم التطور، ويُواصِل نحتَ الملامحِ المشخِّصة لإهابه الفني، والمعبِّرة عن مَنازِعه الواقعية والإنسانية، من منظورات وبمقارباتٍ ذاهبة جلُّها في منحَى توكيدِ فاعلية القول الأدبي، وإبراز الخصوصية النوعية لصياغاته، وذلك عَبْر الأجناس التي التمسَها أدبُنا الحديثُ وصارت لسانَه ومُجتَلى خطابه.

ومن نحوٍ آخر، نعتبر عملَنا هذا بمثابة تكملةٍ وامتدادٍ لما قمنا به سابقًا في حقل الدراسة السردية والنقدية، سواء ما هو جامعيٌّ مخصوص، أو الحُر المنفتِح على الذوق الذاتي وتعدُّد المناهج، وتجدُّد أدواتِ ومَضَانِّ القراءة. ونرى أن المقترب الشخصي (أي الوضع الذي يستقل به الكاتب، المسمَّى مبدعًا) قادرٌ أن يُغنيَ المعالجةَ المنهجيةَ الصِّرف (أي وضع الدارس المنزَّه عن كل ميل، جدلًا) يتفاعلان كما يتبادلان الأدوار، صانعَين مساحةً استثنائية هي النصُّ الثالثُ المُنجَز بين الإبداع والنقد.

هذا النص نقترحُه موزعًا بين النثر؛ أي السرد الروائي الذي قطع فيه أدبُنا شوطًا لا بأس به تكوينًا وتخييلًا وأساليب، من خلال نصوصٍ متفوِّقة، وازنة. والشعر، عَبْر عملَين

ينبضُ شعرهما بأفخم القيم التعبيرية والتصويرية والدلالية. والتأمل النقدي بالوقوف عند مكوِّناتٍ جمالية ونظرية وسياقية في حركة إبداعنا الحديث.

وما هو في الحقيقة إلا التوزيع الذي تقتضيه طبيعةُ الأنواع ومقتضياتُ درسها، وإلا فإن عملَنا متنٌ واحدٌ مشدود الأَزْر برؤيةٍ موحَّدةٍ ومركَّبة، ملفوظُها انتخابُ الخطاب الأدبي، وتنضيدُ أنساقه بعد فَرزِها، وإعادة الاعتبار إلى مكوِّناته، الشيء الذي يستدعي أو يفترض تجديد أدوات القراءة وزوايا النظر وإواليات التلقي، لكي يُعاد صوغ هذا الخطاب من نواحيه وفي تجلياته المختلفة.

ولنا أن نزعُم في خاتمة هذه التوطئة بأن الأدبَ العربيَّ الحديث والمعاصر في الديار المغربية، كان وما يزال في حاجةٍ إلى قراءةٍ تتجاوز التأريخ والتصنيف والتقويم، وهي مستوياتٌ هامة من غير شك، إلى أخرى تُبرِز مياسم تأصيله وبحثه والهواجس العميقة لمبدعيه، تنتخبُها وتُجوهِرها، وهي منقولةٌ من الإحساس إلى المقولة، ومن غَمرة الوجدان إلى ضوابط الاتزان، خطط الدرس الأدبي-النقدي، الباحث دومًا عن الجمال الدفين، والمهتدي في بحثه بعُدَّة العلم الأدبي السديد.

هذا ما يفضي بنا في الأخير إلى الدراسة الأولى من هذا العمل الكلي، نعتبرها المقدمة الفعلية تقدِّم للقارئ الأطروحةَ المركزيةَ التي على أساسها ينهَض بحثنا، ونأمُل أن نكتشفَ من وراء صَوغِها والبرهنة عليها القيمةَ الموجودة في إبداعنا ودَرسِ أدبنا.

أدبنا الحديث: مفاتيح قراءة ومراجعة

لكي يُوجد الأدب فهو يحتاج لأن يُكتب، ويتصل إنتاجه زمنًا وأطوارًا، وتتضافَرَ في إنجازه الأذواقُ والمواهب، وتلتقيَ في مضماره نزوعاتٌ مختلفة هي جماعُ التعبيرِ المركَّب، عن الذات والمجتمع والحياة مرئية، وخفيةً محيِّرة، من غير أن ننسى بناءَ صَرحِه وَفْق أنساقٍ وضوابطَ فنيةٍ تُقيمُ نظامه وتطبعُه بخصائص يمكن اختصارُها، لو شئنا، بوصف الجمال أو الأداء الحسن.

ولكي ينموَ الأدب ويتطورَ فهو يحتاج إلى الوعي به على أكثر من مُستوًى، ومن قِبَل أكثرَ من طرَف، خاصةً وقد بات مألوفًا القولُ بأن العملية الإبداعية كل، لها مُنتِجٌ أوَّل، صاحبُها، والمتلقي المحترف في وضع الناقد أو المُؤَوِّل الذي يجدِّد نضارةَ النص ويُغوِّر معناه. وطرفٌ ثالثٌ هو الجمهور بإطلاق. والرأي الغالب أن النقَّاد والدارسين هم المؤهَّلون، أكثَرَ من غيرهم، بحكم ثقافتهم وإحاطتهم ومناهجهم لفَهْمِ الأدب، وحَصْرِ موضوعه، وتبيُّنِ خصاله، والتماسِ مراميه. كما أن أعمالهم، سواء منها التأريخية أو التقويمية والأخرى التنظيرية المختَصَّة بالمفاهيم والتأصيل، هي التي سمَحَت لقسمٍ كبيرٍ من التراث الإبداعي للإنسانية بالاستمرار في الذاكرة الثقافية، والتحوُّل إلى جزء من مكوِّنات الذائقة الأدبية على مرِّ العصور. أضِف إلى هذا أنها قديمةٌ في تاريخ الأدب الخصوماتُ بين الشعراء واللغويين والبلاغيين والثقات إجمالًا في مبحث الأدب العام، الذين يعتبرون أنفسهم حُجَّةً في منبره وحُراسًا له.

من غير أي إجحافٍ لقيمة العمل النقدي — بكل ما يدخُل في معناه بمقترباته المتعدِّدة وتسمياته المتكاثرة — فإننا نذهب إلى أن وعي الكاتب بعمله، هو الآخر، قويٌّ وناضج، ولا يمكن اعتباره ثانيًا أو لاحقًا بعد انتهائه من وَضْع نَصِّه. وهذا كيفما كانت مستوياتُ الثقافة النقدية لهذا الكاتب أو نوعيةُ ودرجةُ استخدامِه لها وهو يحرُث حقلَه الخاص.

لا بل إننا نفهم الأمر على نحوٍ مغاير للمعتاد عندما نقَدِّر، وهو أمرٌ مرجَّح عند الكُتّاب الراسخين، بأن كل واحدٍ منهم يطوِّر العمل الأدبي من خلال منجَزه الشخصي، ثم يُعيد التدقيقَ في هذا الأخير وغربلته، ومن ثَم نقله إلى مدارٍ مختلف وعلى منوالٍ تغتني به التجربة أداءً في جنسها ومحيطها؛ هذا ولا شك مُستحسَن يتغذى به فهم الأدب إضمارًا؛ أي من غير أن يمتلك وَضْع الخطاب النقدي ولا أدواتِه وسماتِه المباشرة، ولو امتلَكَها لازدوَج أو لأتلف شخصيتَه فأصبح مادةً من طراز، لا هو إنشائي ولا تقريري، أو تهجَّن.

نحن نريد أن نحقِّق طموحًا آخر يتجاوز هذا الطرح الثنائي في تضادِّه الشكلي، ذاك الذي يصنع الموضوع الأدبي، والدراسة الأدبية في كلِّيتِهما المترابطة، ووَحدتِهما المنسجمة؛ الطموح ذاته الذي من خلاله يبلُغ به الأدب، أدبُ أمةٍ ما، أو جماعةٍ بعينها، شأنَ تكوينِه وتشكُّله في مراتبِ النضج المطلوبة له. إنه يتمثل في السعي إلى الاعترافِ بالإبداع الأدبي كمًّا موجودًا وخصائصَ نوعيةً مائزة، وفي الوقت نفسه وضعه محطَّ سؤالٍ من شأنه أن يختبر هذه الخصائص التي تُعتمَد لتسويغ النتاج عامة، وذلك عَبْر طرح وسائط القراءة والتقويم والتصنيف. نظن أن هذا إنما يتم بعمليةِ مراجعةٍ للإبداع المعني، حافرةٍ لمقدِّماته ومحفِّزةٍ لاستشرافاته؛ أي بالتفكير في مسارٍ أو مساراتِ الكتابة بأصولِ اشتغالها، وليس بالضرورة نقدها بأي طريقةٍ تقليديةٍ كانت، دعْكَ من تأريخِها ووصفِها. إنها أهمُّ عمليةٍ يمكن وينبغي أن يخضع لها الإنتاج الثقافي حين يشرَع الدارسون في إعداد مُحصلاتٍ أُولى له، ومن ثَم تصنيفه في مرحلَ وتيارات؛ أي إلحاقه بالزمن والتاريخ الأدبي. يعزِّز هذا التوجُّه اقتناعُ أو إحساسُ الفاعل الأدبي بأنه أكمَل في مساره دورةً وانتقل إلى أخرى؛ أي خرق القاعدة — النواميس الفنية المتواضَع عليها — ورغم التجديد، وهو الإبداع الذي إن رسخ واتصل فسيقنِّن قاعدةً أخرى، وهكذا. وفي الأحوال كلها فإننا سنبحث وسنتساءل عن أي مقياس، أي ضوابط معيارية يمكن اعتمادها في تسمية إنتاجٍ أدبيٍّ ما، ولرصد ما يعتريه من تحوُّلاتٍ رؤيوية وبنيوية. ثم ما الذي يجعلنا نقول بلا حرجٍ ولا شططٍ إن كتابةً (أدبية) في محيطٍ اجتماعي وثقافي بعينه هي كذلك بالفعل، وتتوفَّر على موضوعها فتنضَم أو تندرج في مقولة الأدب، بلا قواعدَ مؤقَّتة أو حدودٍ جغرافيةٍ مفترَضة، من قبيل ما تختَص به عمومًا الآداب الوطنية.

لوضع هذه الأفكار والتصورات في إطارٍ عملي، اختباري، يحسُن بنا الانتقال من العموم إلى الخصوص، ووَصْل النظري أو التنظيري بمرجعيته النصية. وفي حالتنا فاهتمامنا مُنصَب على كتابة، على مادةٍ لغويةٍ كلاميةٍ منضوية في التقسيم الموضوع للعلوم والمعارف،

كما هو الشأن عند ابن خلدون، مثلًا، في خانة «علم الأدب»؛ بناءً على توصيفاتٍ لغوية وأسلوبية وبنائية وغيرها، والتي وضِعَت باللغة العربية — ولِمَ لا بالفرنسية، أيضًا — في بلاد المغرب في عصرنا الحديث هذا، وبذا فهي جزءٌ من الأدب العربي، ومتنٌ حيٌّ في عناوينه وتمثيلاته، علاوةً عمَّا يمكن أن تختَص به كتعبيرٍ عن وسطٍ اجتماعي وإنساني بذاته.

لقد مضى قرنٌ ونيِّفٌ على ما دُوِّن عندنا في سجل الأدب الحديث، وتوافَق الباحثون على دمغه بهذه الصفة، متوزِّعًا على الفنون أو الأجناس الأدبية المعلومة له، ومتقلبًا بين مضامينَ وأساليبَ وألوانٍ في التعبير مختلفة، ينحو جُلُّها إلى الانتسابِ لعصرِها وقولِ همومِ ناسه ومطامحهم، في القوالب التي يُقال دائمًا إنها جديدةٌ ومتجددةٌ وبنتُ زمانها. وهذا تقريرٌ عام فقط من شأنِه أن يُسلِّم لما يليه. أولُه أهميةُ التنبيه إلى أن خمسة أو ستة عقود في حياة أدب بيئةٍ ما هي فترةٌ زمنيةٌ محدودة نسبيًّا لتبلور القول الأدبي الحديث والأفكار النقدية في مجاله، الذي يحتاج من بين أمورٍ عديدة، إلى تربيةٍ جيلية وثقافةٍ أدبية ذاتَي طبيعةٍ مغايرة لما هو سابقٌ عليهما. نعم، إن هنالك انعطافاتٍ وتحولاتٍ جذرية يعرفها الإنتاج الأدبي والثقافي عامةً في ظرفٍ محدود، ومن الحركات الأدبية ما ينبثقُ في عقد أو عقدَين ويسِم مرحلةً بأكملها، على غِرار المرحلة التي أنتِجَت وبرزَت فيها أهم الأعمال والمصنَّفات، من كل الأصناف، الممثلة للكلاسيكية في تاريخ الأدب الفرنسي، والواقعة تحديدًا بين ١٦٦٠–١٦٨٠م وإن كانت، بطبيعة الحال، لا تشمل كل الأدب الكلاسيكي.

ويبرُز الأمر الثاني في أن معشر الدارسين والكُتاب على السواء يعتبرون أن أدبَنا حقَّق، بعبارتهم «تراكمًا» هامًّا؛ أي كمًّا من النصوص في جميع الفنون معتبرًا، وارتقى في مدراجِ نضجٍ وتطوُّر لا يُستهان بها، وهي لا تقلُّ عن مثيلاتِها في سُلَّم القِيَم والخصائص التعبيرية الفارزة للأدب العربي المعاصر، بل لعلها تمتلكُ ملامحَ خصوصيةً أنضَج وأجوَد. وبحكم هذا الرأي فإن الأدب المغربي الحديث والمعاصر قد تمثَّل في نماذج أساس منه — وهي ما ينبغي أن يُعتمَد وليس كل إصدارٍ محسوبٍ على الأدب — وتتلمَذ على الأدب العربي في المشرق، الذي يبلُغ في حداثته الآن قرابة قرن. من هنا فإن فتوةَ الابن وتواضُعَ تجربته، ومحدوديةَ الكم في النهاية نقائص، لو عددناها، يعوِّضها رسوخُ قدم الأب وحنكتُه المشهود بها.

وكيفما كانت وجاهةُ الاعتبارَين السابقَين وقوةُ الحُجَّة فيهما، فإن هنالك إقرارًا موضوعيًّا بالوجود النصِّي الكامل للأدبِ المغربيِّ الحديث بخصائصَ متمايزة، مَرَّ بأطوار، وله في فن القول إبداعاتٌ منسَّقة وأعلامٌ بارزون. أما وقد تقرَّر هذا، ونحن نسجل أزيدَ

من نصف قرنٍ على عُمر هذا الأدب الذي زُرعَت بذوره الحديثة مع منتصف أربعينيات القرن الماضي، ألا يجُدر بنا أن نتوقَّف قليلًا فنَعمِد إلى خلخلة ونفضِ ما له مظهرُ الثوابت والبدهيَّات، ويرقى في الذهن أحيانًا إلى مرتبة اليقين. إن أيَّ ثقافةٍ تنزع نحو الاستقرار في قواعدَ مقرَّرة وقوالبَ مكتملة لتحتاجُ إلى من يضرب جدرانها بقوة ليَختبرَ مدى تماسُكِها، وكذلك الشأنُ حين تعلو في جنباتها أصواتٌ تنطق بخطابِ رفضِ السائد والتمرُّد على ما أنتَج السلَف، والنظر إلى كل ما وما لا ينتسب إلى «الحداثة» (؟!)، هكذا بدون تجديد، طللًا وتُراثًا عفَّى عليه الدهر؛ مثلُ هذا الطرح أو الصَّرع — الذي غالبًا ما يُسمَع متهافتًا بطريقةٍ دهانيةٍ هذيانية، منفلتة من أي حذَرٍ منهجيٍّ أو تحوُّطٍ موضوعي، دعْكَ من فقر الزاد المعرفي، بمعنى أنها بلا نسق — لَمِن شأنه أن يُعيدَنا من جديد إلى دوائرِ أسئلةٍ مغفَلة، في صميمها جدارة الموضوع الأصلي، بأسُسِه ومكوِّناته، حتى يُقبل أو يُشجب، ولكي يصبح الانتقال إلى الفروع والامتدادات، بل والقطائع، مُسوَّغًا.

إنها دعوةٌ أشبه ما تكون بذلك «الغربال» القديم والُمحكَم الذي صنَعه الناقد العربي اللبناني الحصيف ميخائيل نعيمة لأدب زمانه، وحَسنًا فعَل، أو بالميزان يُعيَّر به القيمةُ والموازين، ومنه في تراثنا أمثلةٌ عدةٌ محمودة. ورُبَّ قائل، وهو يأخذ بما في مسألة فتوة تجربتنا كمًّا ونوعًا، إنها دعوةٌ مبكِّرة تستبق بما قبلها ما سيأتي بعدها، وبالتالي يحسُن تأجيلُها إلى أن تشبَّ هذه الكتابة تمامًا عن الطوق، والأفضل أن تبلُغ الدرجة الأرقى بأن ترتحل في الزمن وتتثبَّت في العقول والنفوس كجزءٍ منها وقد صارت كلاسيكية. لا اعتراض لنا على ما نراه رأيًا سديدًا؛ فرغم ما يبدو من تطرُّف أو صرامةٍ في نوع المساءلات التي تَروم، إلا أن غرضَنا هو مواصلةُ وضعِ لبناتٍ أخرى في قراءة وفهم ودعم أعمال أدبنا الحديث، نسند بها ما أنجزناه في الماضي من نواحيه الإيجابية والصائبة، ونُصحِّح نواحيَ أخرى لم يتوفَّر لنا فيها النظر الثاقب، وبينهما نستشرف الأفق، مع غيرنا، بتأملاتٍ نقديةٍ في خريطة هذا الأدب وثقافته تُوسِّع أطرافها، وتُعدِّد مشاربها، وتُرافِق برَويَّةٍ ويقظةٍ النُّموَّ البطيء والأكيد في كل تجربةٍ خلَّاقة.

نحتاج إلى مراجعة المناهج والطرائق التي اعتمَدناها وأقرَرنا بها تصنيفَ إنتاجنا الأدبي وتحقيبَه، وعقب ذلك تقويمَه وتوزيعَه؛ فسواء بالنسبة للمقالات والأحاديث والتعليقات الأولى التي تناثَرت بين الصحائف والمجلات قُبَيل الاستقلال وبعده على امتداد العقد الستيني الماضي، والتي حفَل أغلبُها بملاحظاتٍ انطباعيةٍ عامة تُبرِز الخصائص العامة لأسلوب الكتابة والمواضيع والأغراض المقصودة فيها، والأهداف المتوخَّاة منها، المرسومة في

الاتجاه الواقعي الملتزم بكيفيةٍ قطعية، وسواء بالنسبة للأطاريح والدراسات المتخصِّصة والأبحاث النقدية بعامة، فإن الاتجاه الذي غلَب عليها هو الشمولية والوصف والتوزيع — توزيع المادة الأدبية إلى تياراتٍ حسب المواضيع والقضايا التي انصرفَت إليها.

لقد اعتُبرَت هذه المقارباتُ أكثر ملاءمةً من غيرها إن لم نقُل إن الدارسين ومَن هم في مقام النقاد لم يكن بوُسعِهم الذهابُ أبعدَ من هذه المرتبة من مراتب قراءة النصوص ومرافقِها. وحين سيَحمَى وطيسُ النقد فإن حماسَ ممارسيه وأدواتِ عملهم ستقدَح بالدرجة الأولى بزناد ما هو أيديولوجيٌّ وسياسيٌّ تحريضيٌّ ما مثل خطاطة نقدٍ أدبي ساد في العقد السبعيني تَوزَّع بين واقعيةٍ أدبيةٍ مدرسية، وماركسياتٍ مُبتذَلة وعلمِ اجتماعٍ أدبيٍّ غولدماني أو بنيويةٍ تكوينية في بداية تعلُّمها. أما النصوص بوصفها الشعر والنثر، القصة القصيرة، أو الرواية، أو غيرها فتنسجُها يراعة كاتب، وتُنشِئها بصياغة الأساليب الأدبية، وأنهُجها، وإرهافاتِها التعبيرية، وانفصالِها أو انزياحاتِها المُحتمَلة عن السياقات الواقعية الواردة؛ أي اعتماد المجاز والخيال والتخييل بدائل؛ نقول إن النظر النقدي تنكَّب هذه المسالكَ تاركًا النصوص في عزلة تكوُّنها الإبداعي توتُّر تعبيرها المباشر غالبًا، التلميحي نادرًا، عن المعيش.

لن نعود إلى الثَّلب الذي مسَّ نقدَنا الأدبي وما في بابه من هذه الناحية؛ فقد تكرَّر إلى حد أنه أمسى حكمًا جاهزًا، وبِتْنا نسمعُ بعضَ المتأخرين في البيئة الأدبية، أدباءَ ومعلقين ومن في مدارهم، تتهافَت على ألسنتهم وفي أوراقهم أقوالٌ قطعية تُلغي نقدَ عقودٍ سابقة، وتتشدَّق بمصطلحاتٍ ومفاهيمَ مجزَّأة من سياقٍ ثقافيٍّ بعينه ما كانت لتُوجَد أصلًا لولا خطواتُ الروَّاد وجهودهم التأسيسية. هذه التي اعتَبرَت الأدب مؤسسةً ثقافيةً اجتماعيةً وسياسيةً وطنية، نعم اللغةُ وسيلةُ قولها، والفصاحةُ والجزالة وحسن السبك ومحسِّنات وطرز البلاغة أرديتُها القشيبة، لكن الإصلاح والتبشير بقِيَم التغيير والتجديد والحرية والعدالة هي مرتكزاتُها، ليس لشيءٍ ولا لثقافةٍ قيامٌ ولا نهوضٌ بدونها، ولا فكَّر الكتاب ولا تخيَّلوا وتصوَّروا نصوصَهم بتاتًا بانفصال عن هذه القيم. وبذا فهي مدرسةٌ وعيٍ متكاملة بين ما هو نصِّيٌّ إبداعيٌّ ونقديٌّ مُرافِقٌ أو مُوجِّه.

حين اتجه الباحثون والنقَّاد إلى دراسة ومواكبة من طبيعةِ نقدٍ ذي تخصيصٍ فني يتقصَّى التكوين الداخلي والبنائي للعمل الأدبي، فإنهم وضعوا النصوص تحت مِبضَع مناهج ومقارباتٍ معيارية تُسائِل الدوالَّ أولًا وأخيرًا تقريبًا، وترسمُ مماثلاتٍ أو تقاطعاتٍ وتضارباتٍ بينها وبين صيغ ومقاييس معيارية موضوعها الأدبية، التي هي عند هؤلاء

الدارسين والمتأدِّبة الجدُد أنساقٌ شكليةٌ يُعيَّر بها أيُّ نص، مع نوع من التسليم سلفًا بأن ما هو قيد القراءة والتفكيك أدب، وهو ما يؤدِّي من بين نتائجَ أخرى، إلى جعلِ جميعِ النصوصِ متماثلة، ويكاد يُلغي تخلُّقَها بصفة الانتماء إلى الأدب.

هكذا بإمكاننا أن نخلُص إلى أن دراسةَ وتقويمَ وتصنيفَ أدبِ المغرب عمليةٌ بدأَت دائمًا من نقطةِ انطلاقٍ سابقةٍ عليه. في مرحلةٍ أولى، هناك أجناسٌ أدبيةٌ حديثةٌ ذات قواعدَ وقوالبَ تمثَّلَت في نتاجاتٍ أدبيةٍ غربيةٍ وعربيةٍ مشرقية، ونظمها النقد ونسَّقها بين قراءته لها وتطويعه وتحديده لما اعتبَره الناقدُ القاعدةَ والطريقةَ لكتابة القصة القصيرة والرواية وقصيدة التفعيلة أو الحرة إلى غير هذا، وفي نهاية المطاف كان على نصوصٍ أخرى لاحقة أن تُنجِز حسب السنن، ليقول النقدُ أو الدرسُ إنها تنتمي إلى الأدب الحديث.

وفي مرحلةٍ ثانيةٍ كُتبَت نصوصٌ وصفَها النقاد والدارسون بالتطوُّر والجدَّة واجترار النموذج الحداثي. هذا الوصفُ نفسُه يخونُ أصحابَه حين يكشف بلا أي التواءٍ أن مرجعيتهم، لا النص الموضوع في البيئة الأدبية المغربية، ولكن آخر، غربيًّا على الأغلب، بات مُحكَم الضوابط والتنزيل، ويغيبُ كرةً أخرى سؤالُ الأدب.

في المرحلتَين كلتَيهما فإن ما حدث ولم ينقطع هو إقصاءٌ للأدب؛ إما بإحلالِ منظومةٍ من المفاهيم والمحدِّدات الموضوعية، أو (الخارج-أدبية) محلَّ الأدبِ نفسه، ولتنوبَ عنه في التسمية والتعيين والدلالة والوظيفة، فكان أن كيَّفه لوظيفتِها هي واستولَت على حقله. وإما أن الإقصاء تَم بسكوت القراءة والقُراء المُحترِفين عمَّا يُعتبَر من صميم الأدب، به يكون أو لا يكون.

ترى نظرية الأدب الألمانية، كما بسَطَها كايزر، أن «الأدب يتطلَّب مثل أي علمٍ آخر موهبةً خاصة لإدراك موضوعه.»[1] ومعناه أن هذا الموضوع ليس مبذولًا كما قد نتصوَّر؛ فهو ليس الغرض بل الماهية. ولا سبيل للوقوف عليها إلا باعتماد قراءةٍ صحيحةٍ من طرف قارئ هو نفسُه ينبغي أن يعرف كيف يتحدَّث حديثًا صحيحًا بالنسبة للآخرين، يفسِّره تفسيرًا صحيحًا.[2]

---

[1] كايزر (فولفغانغ)، العمل الفني اللغوي، مدخل إلى علم الأدب، ترجمة وتقديم أبو العيد دودو، الجزائر، دار الحكمة، ٢٠٠٠م، ج١، ص١٩.

[2] المصدر السابق.

ونحن إن حاولنا، بواسطة القراءة الصحيحة، التي تتطلَّب أدواتِها، أن نبحث عمَّا تغيَّر جذريًّا بين الأدب القديم في تراثنا وما نُدرِجه في تصنيف الأدب الحديث، فسنجد التغيُّر قد لَحِق أساسًا الأغراضَ التي انقلبَت إلى مواضيعَ ومضامين، والأنواعَ أو الأجناسَ التي إما تفكَّكَت أو اتسعَت أو استجدَّت ضمنَها قوالبُ وأشكالٌ أخرى، مع تغييراتٍ ملحوظة في أساليبها نثرًا وموسيقاها وعروضها شعرًا، وأخرى من مجمل ما استقاه أدباؤنا شعراءَ وناثرين من سجلات الأدب الغربي الحديث في مظاهر تطوُّره المستجدَّة ابتداءً من منتصف القرنِ التاسعَ عشَر، بل وقبل ذلك بالنسبة لبعض الأنواع كالدراما على وجه التحديد. لكن المفهوم في الحالتَين سيظل واحدًا تقريبًا، ولن يُدرِك الدارسون والمنتجون معًا، أن مفهوم حداثة الأدب يرتبط ببنيةٍ مركَّبة شكلُها النوعي، الأجناسي واللغوي، مُتَماهٍ في مضمونها لو صحَّ الاسم، الذي هو مصدر وجوده؛ نعني قيمة الفرد وذاته وهي تُقال في الطراز الأدبي. ولا نرى في غير الدراسات الجامعية وكتب تاريخ الأدب العام التي اعتمدَت منهج الوصف والتأريخ والتصنيف العَسْفي على قاعدة الموضوع المشترك والحِقبة الواحدة؛ لا نرى في قراءة أدبنا الحديث، مشرقًا ومغربًا، استخلاصًا قريبًا من التركيب، فيما سيحسم التعريف، كما ذكرنا، من وجهَي هذا الميسم الشكلي والقصد الغرضي؛ حيث ستُهيمِن تيمة الواقعية على أدبٍ بأكمله.

الحقيقة أن الأدبَ الغربي، الأوروبي، الأجنبي عنا، قديمَه وحديثَه، إنما كُتب وحُقِّب وقُعِّد وأرِّخ أدبُه الخاص، ابتداءً من البويطيقا الأرسطية المُعتمِدة على النص الملحمي، وصولًا إلى آخر تنظيرات وتطبيقات الدرس الأدبي والنقدي لنهاية القرن الماضي، لم يأخذ في الحسبان أيَّ إبداعٍ آخر، بما في ذلك ما كتبَته بجدارةٍ شعوبُ الشرق والشرق الأقصى، مثل الصين واليابان التي يُعاد لها اليومَ الاعتبار، إلى جانب آداب أمريكا اللاتينية. ليس في هذا ما يعيبُ إلا أن ننتقصَ من تُراثنا فيما قد تركَه لنا الأقدمون من وجوه الفصاحة وأصناف البيان التي فيها ولها، بلغة عبد القاهر الجرجاني، دلائلُ إعجاز. هي الدلائل اختُص بها قولُ العرب وتميَّز استكمالًا لما أحصاه ونظمَه الآمديُّ ثم قدامةُ في الصناعتَين، وكذا عند العسكري، وابن الأثير في «المثل السائر»، ولا ننسى ابن المعتز في البديع، فضلا عن البيان والتبيين للجاحظ، مما هو شهيرٌ كمَضانَّ للشرح والتحقيق في الروايات المختلفة، وضبطِ قواعدِ النظم والنثر المُستنبَطة من أصل المرويات في هذَين البابَين الكبيرَين من القول، بأغراضِهما وأنواعِهما وأساليبِهما المتنوِّعة. إن هذا التراث، بشقَّيه الأدبي الخالص والنقدي المفهومي، توفَّر كله، وعَبْر العصور المختلفة التي توزَّع فيها إنتاجه، على مميزاتٍ

ومقاييسَ وضوابطَ معيارية هي التي بواسطتها يُصنَّف القولُ بليغًا، مثلًا، أو مُسِفًّا، ويُوصَف الشعر بالجزالة والمتانة، وما إلى ذلك من المصطلحاتِ التي تؤلِّف رصيدَ مُعجَم النقد العربي القديم.[٣]

ونحن إذا أمعنَّا النظر، وراعَينا الفوارقَ الطبيعية بين ثقافات الأمم، إلى جانبِ الخصائصِ المعلومة لكتاباتٍ وأنواعٍ غير متطابقة، فإننا واجدون بأن التراثَين الأدبيَّين؛ الغربي (الأجنبي) والعربي، يلتقيان أو يتقاربان في الأصول وإن اختلَفا في الفروع. والأصلُ عندنا عمادُه المفهومُ أو المرادُ بالأدب، وغيرُه ما يتجلَّى فيه حسب الأغراض والمقاصد. ويأتي التركيب في المشترك التام؛ أي في الجمال، فيما حسُن أداؤه وجاء على مقتضَى قواعد الفصاحة والبيان، كما يقول بلغاؤنا، أو تميَّز بالتسمية التي يستعيرُها كايزر من الكلاسيكيين وهي «الأدب الجميل» أو الرفيع. وفي الحالتَين نرى خصلة الجمال قاسمًا مشتركًا، وبموجبها يصبح الأدب الجميل، حسب كايزر، «الموضوع الحقيقي للدراسة الأدبية، وأن هذا الموضوع له طبيعةٌ محدَّدة تكفي التمييز بينه وبين النصوص الأخرى»،[٤] وهو يقصد بذلك انفصالَه عن الأدب بمعناه العام وتحدُّدَه في ميدانٍ ضيِّق «يتمثَّل في قدرة اللغة الأدبية الخاصة على خلق أوضاعٍ من نوعٍ خاص، وطبيعةِ تركيبِ اللغة التي تجعل من كل ما يحتوي عليه العمل وَحْدة.»[٥] ولا عجَب أن يكون فنُّ الشعر هو مُجتلَى هذا النوع وأوضاعه بحكم الهيمنة التي للغة فيه، وعندئذٍ فإنه يستقلُّ عن الأدب أو يقف في مرتبةٍ أسمى منه، لتتلوَه بعد ذلك أنواعٌ أخرى. منذ سنة ١٦٧٤م، وفي أَوْج ازدهار الكلاسيكية الفرنسية أصدر Boileau «بوالو» كتابة الشهير، والمدرسي في آن، بعنوان «فن الشعر» L'Art poétique،[٦] وعنَى فيه الشعر أساسًا. والمسرحية التي كانت تُنسَج نظمًا. وقد حفَل هذا الكتاب بأهمِّ القواعد المطلوب مراعاتُها للصوغ الأدبي، والتي تُعَد بمثابة نظريةٍ كاملة عن الأدب أو فن الشعر

[٣] مطلوب (أحمد)، معجم النقد العربي القديم، بغداد، دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٩م، بأجزائه الثلاثة.

[٤] كايزر، مصدر سابق، ص٢٥.

[٥] نفسه، ص٢٣–٢٤.

[٦] بوالو وفن الشعر، ترجمة رجاء ياقوت، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م.

تحديدًا، تنضافُ إلى ما سطَّره أرسطو[٧] في بويطيقاه الكبرى، القائمة على نظرية المحاكاة.[٨] ثم وبعد «بوالو» تَرِد آراءٌ واجهَتها توسِّع النظرية، في الثقافة الغربية كلها، وتدفعُها في مجريَين أساسيَّين؛ الأول: المعيارية، وهي تطبع كُتب النقد القديم كله، التي هي بمثابة أحكامٍ تقويمية درَس النقاد على أساسها كلَّ شاعرٍ بناءً على مقولاتٍ محدَّدة مثل: الابتكار، النَّظْم والبناء. والثاني: المجرَى الثاني سارت فيه الأسئلة الجديدة التي سعَت، من جهة، إلى اعتبار العمل الأدبي، الشعري، وعاءً لمعنًى خاص، وتعبيرًا خلَّاقًا لصاحبه، المُستمَد من روح العصر أو رُوح أمتِه، بما يسمح بقراءةٍ تاريخية للأدب، إلى جانب الخصائص الجمالية، وهو ما انصرَفَت إليه المدرسة الرومانسية بتعدُّد روَّادها وفروعها. ومن جهةٍ ثانية إلى أن تتبلوَر الأسئلة الجديدة للنقد ليُصبح تأملًا أو تفكيرًا في الأدب. إن الرومانسيةَ الألمانيةَ التي ستُحوِّل (عند الأخوَين نوفاليس، مثلًا)[٩] مفهومَ الأدب إلى مادةِ درسِه وإبداعه في آن، وسيتعزَّز منذئذٍ الإطارُ النظريُّ للنقد الحديث، الذي سيَشرَع في نحتِ مصطلحاتٍ ومفاهيمَ جديدة، المناسبة أكثر لأوضاعٍ جديدة ولدَتْها تعابيرُ وتصوراتٌ إبداعيةٌ غيرُ مسبوقة، تنتمي كلها إلى الأدب الغربي، ومنه وعَبْره ستنتقل إلى آدابٍ أخرى تؤثِّر فيها مُعيدةً تشكيلها، قلبًا وقالبًا أحيانًا.

نخلُص مما سبق إلى أن الأدبَين العربي والغربي كانا تجربةً مستقلة، قد أكمَلا دورةَ تأسيسٍ وتكوينٍ نصيٍّ ومفاهيمي، واستقَرَّا على نُظمٍ وأوضاعٍ تضبطُها معاييرُ وتحكُمها قواعد، وهي كلها صارت مثبَّتة في الأذهان والأذواق؛ أي صنعَت سَننَها الخاصَّ للتلقي؛ حيث يُعطي التلقي ذاتُه وجودًا آخر مستقلًّا وإضافيًّا للإنتاج الأدبي، ويحسم في التحاقه بالدورة الكلاسيكية، ولهذه شَرحُها الخصوصي.

بلغ الأدبُ العربيُّ القديم أوْجَ تكوينِه ونضجِه وتعدُّدِ مدارسِه وأذواقِه وأنواعِه في القرن الرابع الهجري وحتى الخامس، وأعطَته الأندلسُ ملامحَ أخرى أصفى وأرقَّ لبيئةٍ وطباعٍ مختلفة عن المشرق في النَّسَق والرونَق، وعاش هذا الأدب بعد ذلك أطوارَ انحدارٍ

---

[٧] Aristot, la poétique, Paris, Seuil, 1980. Peyre, Henri, Qu'est-ce que le classicisme, Paris, A. G. Nizet, 1983.

[٨] Gefen (Alexandre), La Mimésis 2002, Paris, Flammarion (corpus), voir, pp. 22–29.

[٩] Novalis.

وُصفَت بالجمود، وعُقم المواهب، والوقوع في أسر المُصطنَع والمُزوَّق، بعد أن غلبَت العُجْمة، وفسدَت الذائقة، وساد التطبُّع والتصنُّع على الطبع، وتفكَّك النسيجُ الثقافيُّ والأدبيُّ المتين — في توازٍ مع تفكُّك الخلافة وتبعثُر أطرافها، وتفرُّق أعلامها شذَر مذَر — ما اصطُلح عليه أخيرًا بالانحطاط، الذي يُجمِع مؤرِّخو ودارسو الثقافة العربية باستمرارِ زمنِه إلى العقود الأخيرة من القرنِ التاسعَ عشر، التي شَهدَت تباشيرَ وجهودَ نهضةٍ واستنارةٍ عربيةٍ جديدة، من مصر وبلاد الشام.

أما الأدب الغربي — وهي تسميةٌ إجرائيةٌ فقط — والذي نعني به الآداب الأوروبية منذ عهودها العريقة في الثقافتَين والحضارتَين اليونانية والرومانية إلى أفولهما، مع دخول أوروبا ما يُسمَّى بالعصور الوسطى، فقد كان أكمَل دورةَ تكوينه بالأعمال الملحمية والغنائية الكبرى، وبالبويطيقات (أرسطو، هوراس، سيسرون ... إلخ.) التي قعَّدَت أجناسَه، وضبطَت موازينَه اللغويةَ والحكائيةَ والمحاكاتيةَ والخطابية، راسمةً نهجًا سار عليه الشعراءُ والخطباءُ عهودًا إلى حد الذبول والجمود. ومع استئناف النهضة الأوروبية في القرنِ الخامسَ عشرَ الميلادي، وانطلاقِ عهدِ الإنسانيين سيتمُّ تجديدُ الصلة بالأعمال الذهبية، وتُستمَدُّ من ثرائها ورُوحها وقواعدها أنماطُ وألوانُ التجديد، الذي سيُثمِر في مختلف الآداب الأوروبية، ووَفْق شروطٍ تاريخيةٍ وسياسيةٍ متمايزة، مدارسَ فكريةً وتياراتٍ أدبيةً ستتبلور تباعًا، من كلاسيكية ورومانسية وواقعية وعقلية عقلانية ثم رمزية، وصعدًا بين القرنَين السابعَ عشرَ والتاسعَ عشَر، إلى أن ينفتح العالَم الغربي، وكان قد عَرفَ ثورتَه الصناعيةَ الأولى وانخرَط في توسُّعِه وفتوحاتِه الاستعمارية، على أمواجِ الحداثةِ العصريةِ في مطالعِ القرن العشرين التي سيخرُج منها ماردُ التغيير، من فُوَّهة الحربَين، ليقلب كل شيءٍ رأسًا على عَقِب، والأدبُ في المقدمة.

إن هناك قرونًا من التباعُد بين الثقافتَين والأدبَين العربي والغربي في عمليةِ استئنافِ الدورة الحيوية للإبداع وإعادةِ الاعتبارِ للجمال كقيمة أساسٍ لهذا الإبداع. وسينجُم عن ذلك نتائجُ باهرة، بل مفارقةٌ نكتفي منها بواحدةٍ ما أقوى دلالتها؛ فمن حيث أعاد الأوربيون الحياة إلى شرايين الأدب، وأدبهم، من دمائهم القديمة، ثم واصلوا على هدًى من تطوُّرِ واقعِهم وتبدُّلاتِ تاريخِهم وأنماطِ عيشِهم، راح أدبنا، خلافًا للنزعة السلفية الأولى المعتمَدة للنهضة، ينحو نحوًا آخر تمامًا أو يكاد. أجل، لاحظنا الفحولة الشعرية المستنهضة للبارودي وشوقي وحافظ إبراهيم، في مصر مثلًا، وشيوخ النثر المُرسَل، شذَّبوا من زعانفِ المحسِّناتِ اللفظيةِ المثقلة ورُعافِ التمحُّل والمسكوك، ليعودوا بالقول الأدبي العربي إلى

طبعِه السَّمْح ونبعِه الزاخرِ في القرون الثلاثة الأولى. لكنها لم تكُن إلا مرحلةً وجيزةً أو انتقالية، على ما ذُكِر؛ لأن نزعة الالتفات جهةَ الغربِ لم تترك مظهرًا ماديًّا ولا تعبيرًا ومُكوِّنًا رمزيًّا إلا وجذَبَته. هكذا راحت الصلة تنقطع تدريجيًّا مع الأجناس والقوالب والوسائط والبلاغة والمعجم الذي صَبَّ فيه العربُ أنفُسَهم أدبيًّا لينتقلوا إلى استعارة واستعمال متعلم للأشكال والأنواع الأدبية لغيرهم، في الشعر والنثر اللذَين قطَعا مع تقاليدهما المتوارَثة والمتراكمة عَبْر العهود، وراحا ينضويان عقدًا بعد عقد على امتداد القرن الماضي تحت لواءِ ما أصبح يُعرَف بالعصري أو الحديث أو المحدَث أو الجديد الذي صارت له ألوية.

ما من شك أن السبَّاقين، بحكمِ عاملِ التباعُد المذكور وعواملَ أخرى، هم روَّاد الحديث والجديد والحداثة إلى ما يليه؛ لأنهم أصحابُه وزَّعوا بذوره في تربتهم، واستنبَتوها في بيئة عيشهم، ومنهجهم ورؤاهم وتصوُّراتهم جاءت تحمل؛ ولذلك فهم مع أدبهم مستقرُّون في هذه الحداثة، راسخو القدَم فيها، يُولَدون فيها ومن رمادها يُبعثون، وكل من حدَّث وجدَّد من كل صقع، وخاصةً من الصقع العربي، فبها حدَّث وبهم يلحق ليكون ... أو لا يكون. في مقابل هذا، ورغم انصرام قرابة قرنٍ على سير أدبنا فوق سكة التحديث والتماسِ وسائط التعبير الأدبي فيه، فإن أدباءنا ونقَّادنا ودارسينا يبدُون، ولذلكَ أكثر من شاهد سنُضمِره، كما لو أنهم يُواصِلون تمرينًا طويلًا وشاقًّا لا ينتهي، أيًّا تعدَّدَت النماذج في أعمالهم، واختَمرَت ناضجةً وَفْق معاييرَ معيَّنة، وتنوَّعَت تجاربُ المُبدِعين كل واحدٍ يُراود خيالًا وأفقًا وهاجسًا يُريده جديدًا ويحسبه بلا نظير. وأكثر ما تزداد المشقَّة عند من يتكلف دخولَ قالبِ غيره والاستواءَ فيه مهما كلفه ذلك، ومن هنا غلبة التقليد وبعض وزره. وكذلك من يشُق عليه امتلاكُ الأداةِ فيَكسِرها من سوء استعمال زاعمًا تجديدًا له دائمًا ما قبله ليكون له طواعيةً ما بعده، فكيف إذا زاد النقاد والدارسون الطين بِلَّة إذا ما نظروا إلى جُل ما دوَّنه ويُدوِّنه الأدباءُ العربُ المحدَثون، على أنه قبساتٌ لا أكثر من نارٍ بعيدة؛ هذا يستعير الشكل وذاك التقنية، وآخرُ القاموس أو الصور أو الرؤية، ثم إن هؤلاء النقاد أنفسهم، وهم لا يرَون في أدبنا الحديث إلا عيناتٍ وتنويعاتٍ على «الأولمب» الغربي في مختلف تعبيراته ونعوته؛ أي عموا عن كل قَدْرٍ من أصالةٍ وجدَّةٍ مخصوصةٍ به، لم تخرج أعمالهم عن نسَق التقليد لمناهج وأدوات النقد الأدبي الغربي، يتقلَّبون في فصولها، ويتمرَّنون على مساطرها، وقليلٌ منهم عرف كيف يقرأ النص الإبداعي في ذاته، ويتوسَّل إلى تذوقه وفهمه وتأويله في أصله وإيحائه بلا إسقاطٍ عَسْفي ولا رطاناتٍ اصطلاحيةٍ متعالمة. والحاصل بين هذا وذاك؛ أي بين تطليقٍ لتقاليدَ راسخة في التراث والتحاقٍ أو التماسٍ لأشكالٍ وصيغٍ هي

جماعُ تقاليدَ غيريةٍ حديثة، بدا الأدب العربي الحديث، والمعاصر أيضًا، والمتن المغربي منه، ويبدو، كما لو أنه في طَورِ التعلُّم، لم يَكسِب رهانَ حداثته، رغم تدافُع التيارات والأسماء والشقشقة الشعارية. يبدو على الخصوص كما لو أنه كتابةٌ عارضةٌ قابلةٌ للمَحْو بسرعة، بلا أعمدةٍ مركوزة ولا رمزيةٍ مرقونة ولا امتداداتٍ وتقاليد بين ماضٍ ومستقبل؛ أي تفوتُه الفرصةُ الضرورية التي لا غنى عنها لكل أدبٍ عظيم، فرصة كلاسيكيًّا.

للكلاسيكية تعريفاتٌ وقواعدُ وخصائصُ ونعوت، وأعلامٌ مشتهرون بها طبعًا. ونحن لو أخذنا بنعتٍ واحد لها يُتوِّجها لقادَنا إلى إغلاق الدائرة التي فتحناها مع كايزر في اعتباره الأدبَ الجميلَ بمثابة الموضوعِ الحقيقيِّ للدراسة الأدبية. إن الكلاسيكية تُعلي من شأن البديع Le sublisme والطبيعي Le naturel وترى فيهما أُفُقَ حريةٍ وتفتُّح. والبديع في مرتبة الجميل بل أسمَى، وهما معًا خصلتان تزينان الكامل، الذي هو المُكتمِل، وفي هذا المعنى سنَحفِر قليلًا فيما نحن نسائل أدبَنا الحديث من زوايا مفاتيحِ قراءته ووضعِه وتقويمِه.

سبق وأشرنا إلى ارتباط مفهوم الكلاسيكية بحقبةٍ محدَّدة في القرنِ السابعَ عشرَ ازدهر فيها الأدبُ في فرنسا على عهد لويس الرابع عشر، وتمثَّل في الأعمال الأمهات لموليير وراسين وبوالو، ولافونتين.[١٠] على أن هذا المصطلح لم يتبلوَر؛ أي يصبح ساريًا على الألسنة، إلا في القرنِ التاسعَ عشرَ مع نشوب الخصومات الأدبية، وعند ظهور الحركة الرومانسية التي يُعتبَر الروائيُّ ستاندال Stendhal واضعَ مُصطلَحِها ينعَتُ بها الكُتاب الذين ينشُدون الحظوة والقبول لدى جمهور زمانهم، فيما أطلَق صفةَ الكلاسيكية على أولئك الذين سعَوا إلى إرضاء ذوقِ أسلافِهم البعيدين.

من المفيد أن نُضيفَ بأن الكلاسيكية تتحَّقق في الارتباط بين ما هو أدبي وما هو خُلقي، وهذا يعني قَرْنَها النافعَ بالممتع، على قاعدة الإمتاع أو صُنع المُعجِب. هكذا فإن أي متعةٍ لا تتم إلا عَبْر المرور بالقواعد؛ ففي المسرح ثمَّة مطلبُ وحدة المكان، والزمن والحدث، وفي الرواية هناك شاغلُ المحتمَل أو الممكِن واللائق، وفي اللغة مسألة تشذيبٍ للقاموس وتنقية وصفاء. وفي إجماع منظِّرين كبارٍ ومدافعين عنها (نيسار، لانسون وبرونتيير) فهي

---

[١٠] Zuber (Roger) et Guénin (Micheline), Histoire de la littérature française, le classicisme, Paris, Flammarion, 1998, CF., pp 95–112.

في الأدب من النضج والتوازن. أمَّا في المعنى الأشمل والسائر فتُعتبَر كلاسيكيةً كلُّ الأعمال التي يُكرِّسها إعجابُ الجمهور.[١١]

نريد أن نذهَب أبعَد في توسيع دائرة التعريف لندعم أطروحتَنا التي نُعلن الآن جزءًا منها، وهو أن شرط وجود الأدب ومنتهاه أن يكون ويصبح كلاسيكيًّا، وبدون ذلك فهو يتكوَّن أو في السبيل. ليس معناها الماضي ولا القديم، ولكن الزمن في مجراه الطويل. الزمن الحديث التاريخي والثقافي والإنساني، المبتدئ من نقطة ولا ينفَد. يلي بعضُه بعضًا في التراكُم والتواتُر المنظَّم، المولِّدة نصوصُه لأنساقِ الدلالة ونماذجِ التشكيل، المتآلفةِ فيما بينها لصَوغِ قيمة الجمال المُثلى.[١٢]

لقد كانت الإضاءات السابقة عن هذه المسألة مدرسية، مقعَّدة في أغلبها، ونحب أن نقدِّم نظراتٍ أخرى تُناسِب تفكيرَنا ومنهجَ تشخيصِنا للظاهرة الأدبية والعمل في قلبها. وهي أكثر تفتُّحًا، عُمدتُها الذوقُ والتأويلُ كعملية «هيرمينوطيقية» والثقافة الموسوعية، وهي خصالٌ معروفةٌ عن جورج ستينر G. Steiner؛ هكذا، وبعد أن يطرح ستينر سؤالَ «ما هو الكلاسيكي» يجيب عنه:

> «أعرف «الكلاسيكي» في الأدب، والموسيقى، والفنون، والجدَل الفلسفي، كشكلٍ دال «يقرؤنا» ... يقرؤنا أكثر مما نقرؤه (...) وفي كل مرة نتَواجَه معه يُسائِلنا (...) إن الكلاسيكي يسألنا: «أوفَهِمتَ؟»، «أواستعَدتَ التخيُّل بكيفيةٍ مسئولة؟»، «هل أنت على استعدادٍ لتُؤثِّر في الأسئلة، وفي إمكانات أن تتحول وتغتني. بما طرَحتَ؟»[١٣]

يحدِّد ستينر إجابتَه بوضعِها في إطار فنون الفهم التأويلية التي تعتبر قراءةَ النص وفكَّ رموزه أو مغاليقِه شيئًا لا يُستنفَد، بحيث يصبح، وكل صياغةٍ نقديةٍ وتأويليةٍ نصًّا آخر، وحيث يكون الاستماعُ للكلمات وقراءتُها هو البحث عن سياق؛ أي عن مكان في مجموعٍ غنيٍّ بالمعنى. المعنى ذاته ذو الارتباط الوثيق بالظروف، بالحقائق المرئية،

---

[١١] المصدر السابق، ص٨١.

[١٢] نفسه، ص٨٣.

[١٣] Steiner (George), Errata, Paris, Gallimart (Folio), p. 37.

ومحاولات الفهم، والقراءة الجيدة لبلوغ هذا المعنى، للتلقي الحسَّاس، هي دائمًا تاريخية، وأيديولوجية.[١٤] من ثَم لا يمكن لأي واقعةٍ جديةٍ للدلالة أن تُستنفَد بأي تأويلٍ كان، ولا تجميدها في موقعٍ ثابث. كما لا قراءة، بالمعنى الواسع للكلمة، ولا خارطة هرمونتيطيقية نقدية ليست مؤقتةً وناقصةً ومتهافتةً نوعًا ما.[١٥] وعند «ستينر» مرةً أخرى، فإن «كرنفال الفهم والحكم مفتوح على كل شيء»[١٦] وهو ما يجعله يُقرِّر بأن «الكلاسيكي هو الذي يَنفلِت من أي نزعةٍ قراريةٍ نهائية.»[١٧] بما يجعل القصيدة، واللوحة، والسوناتة، ترسم حولها آخر دائرة، وفضاءً من الاستقلال الذاتي لا يمكن اختراقُه؛ وعليه فإن الكلاسيكي، مرةً أخرى، هو «الذي بموجبه يتوفَّر هذا الفضاء على خصوبةٍ دائمة؛ فهو يُسائِلنا ويطلب منا أن نُعيد الكَرَّة.»[١٨]

وإذن، فالأدب، والإبداع، بصفةٍ عامة. ينتقل إلى ديمومة التحوُّل عندما يدخل في القالب الكلاسيكي، الذي تُكسِّره العلاقةُ التأويليةُ باستمرار. ورغم أن المحلِّل الهيرمينوطيقي لا يُفصِح عن جميع نواياه، إلا أنه يدعونا ضمنًا إلى الانتباه لما هو أصيلٌ وقادرٌ على امتلاك شروط الاستمرار؛ أي مخاطبة ومساءلة الإنسان (المتلقي) وتحفيزه وتحويله في كل الأزمنة. يبدو كايزر وستينر هما اللذان تجمَع بينهما ثقافةٌ مشتركة، وكأنهما ذوا نزعةٍ مثالية بتخصيصهما للإبداع المتعالي، البديع في تكوينه، واللانهائي، ولكن الأمر غير ذلك تمامًا؛ لكونهما يحتكمان إلى نواظمَ ونماذجَ ومفاهيمَ لا إلى مطلق.

اعتمادُنا المرجعيات السابقة، وتقديرُنا للكلاسيكية، باستنادها إلى أقانيمَ عُليا مُحكَمة، وبوصفها مرجعيةً تقع في الذروة، وهي المجرى الصحيح والضروري لكل قنوات الأدب، وباعتبارها، أيضًا، النصَّ الكليَّ المتجدد من ذاته، اللانهائي، المنبعث كلما قاربه الفهم والتأويل؛ أقول باعتمادنا ما سلف وغيره مما هو منطوٍ فيه نبدو وكأننا نضع شروطًا تعجيزيةً ونخبويةً جدًّا لما هو أدبٌ صرفٌ وما دونه. لكن الأمر ليس كذلك، لأن ما عنَاه غيرُنا ونعنيه أيضًا هو أن الأدب لا يُوجد إلا بتواتُر أعماله، واستقرار مادَّته، التي تدُل على

---

[١٤] المصدر السابق، ص٣٩.

[١٥] نفسه، ص٤٠.

[١٦] ن، ص٤١.

[١٧] ن.

[١٨] ن، ص٤٣.

شحذ أدواته، وتخصيص عالمه، وضبط علاماته الأسلوبية والبلاغية. وأيضًا، وأيضًا، وهو هامٌّ جدًّا عندما يكتسب صفةَ خطاب متكلم باسم أو ببعضِ زمنيةٍ إنسانية. ويتوفَّر منتجُه على وضع معبِّر عن قيمٍ ومُثلٍ حقيقية أو نسبية أو محتكمة بصيغٍ وسجلاتٍ أكثر من عادية؛ أي شعرية، هي ذاتها ما يمثِّل حلقةً في سلسلة الإبداع الإنساني الطويل والجميل.

مرةً أخرى نُحب التأكيد بأن هذا الطرح ليس مثاليًّا؛ أي لا يَنطلِق بالضرورة من وجودِ نصوصٍ عُليا وأخرى دنيا أو مبتذَلة نقيضٍ لها، الأولى تخترق الأزمنة لتبقى أبدأ تحتكم إليها الأذواق وتلتمسها الأفهام، وما عداها ما نلبث أن نَلفِظه كالنواة. نحن نفهم أن هناك أدبًا ولا في كل الأزمنة. وكيفما بلغَت تعدُّدية الضوابط، واختلاف الأذواق والمقاييس، ونسبية التقويمات والأحكام، فلا جرَم هناك جامعٌ مشترك. إن تاريخ الأدب، وضمنه تاريخ النقد والتيارات الأدبية، بمقوِّماتها ونوازعها المختلفة عَبْر العصور، هو الفيصل في نهاية المطاف، فإن وقَع حَيفٌ ووقَع طمسٌ لأعمال وأعلام يُحييها الوعي والحفر النقدي من العدَم، فإنما يؤكِّد أن تاريخ الأدب إذا غفَل أحيانًا فإنه لا ينسى أبدًا ما يظل ينبض، يدقُّ بابه، رغم تباعُد الأزمنة. نحن، إذن، نحتكم إلى هذا التاريخ، إلى الأذواق والنماذج والضوابط والتصوُّرات المقررة فيه — ومعلومٌ أنها تتنامى وتتجدَّد عَبْر العصور، روحُها لا تفنَى وإن لحِق البِلى أرديتَها الخارجية — وهي المُعتمَدة لتوصيف الكلاسيكية؛ أي للقول الأدبي ولتوفُّر شرط الأدبية.

ليكن معلومًا أيضًا أن عَرْضَنا لجملةٍ من المفاهيم والأفكار المفاتيح في نظرية الأدب، واختيارنا لأنساقٍ نظريةٍ بعينها تُكرِّس مفهومًا للأدب دون غيره، وكذا وقوفنا القصدي عند نزعة الكلاسيكية، بحسب الشرح المعطى لها، إما وفق أقانيمَ تاريخيةٍ مضبوطة، أو بأوسعَ وأشمل؛ حيث تتدخَّل الثقافة الشمولية الهيرمينوطيقية والذوق الإنساني المتفتِّح؛ ما هذا العرضُ إلا المَعْبر الضروري للوصول إلى أدبنا الحديث، أدبنا نحن، سواء في المشرق أو المغرب، والذي قلنا عنه سابقًا إن دراسته — الدراسات حوله — تقلَّبَت بين نزوعاتٍ ومناهجَ ورؤًى متعددة، كثيرٌ منها تاريخي ونظري وقليلٌ جدًّا تحليليٌّ تطبيقي. وللقول بأن هذا الأدب رغم كمِّه المعبِّر، وخصائصِه الفنية المائزة، وتحدُّد وتجدُّد أجناسه وتيماته ومضامينه وتبلوُر تياراتٍ ومفاهيمَ نقديةٍ محكمة نسبيًّا عَبْر مختلف حِقَب إنتاجه، ما تزال عملياتُ تلقِّيه قلقة، ومكامنُ الجودة والأصالة الإبداعية فيه غير محصورةٍ بعدُ، فضلًا عن الارتباك النقدي في منظور التعاطي مع التجارب والانزياحات الأجناسية القائمة فيه. لا يُعفي من هذه الملاحظة أو يخفِّف من بلواها وجودُ كثيرٍ من الكلام عن التجديد والحداثة

والتجريب، في الشعر والسرد معًا، من غير أن تعتمد دائمًا المصطلحات والأدوات-المفاتيح المناسبة والدقيقة. وما هو، في الحقيقة، إلا كلامُ تشويشٍ وزيادة في الالتباس. وإذا كان هذا حال الأدب العربي الحديث والمعاصر عامة، الممتدة جذورُه إلى مطالع القرن الماضي، فكيف بأدبنا المغربي ذي العمر الفتي نسبيًّا، والذي ما تزال تتلاطم في بحره نصوصٌ تتراوح بين مراحل التعلُّم والتمرُّن على اكتساب أدوات التمثيل القصصي والروائي، ونقل صيغ التعبير الشعري ما بعد العمودي، بفروعه، ونصوصٌ أخرى امتلكَت تلك الأدوات ثم طوَّعَتها لتصنع منها ما يُلبي رغبات أصحابها ويرسم خصائص فنهم وينقل روح موهبتهم، وطبعًا فإن على هؤلاء المُعوَّل أكثر من غيرهم.

نُعنى بما هو ناضجٌ ونسَقيٌّ في تصوُّره وعمله، وبما هو مؤسِّس للإبداع الأدبي بالمغرب، ويمتلك قدرة أن يفضي إلى غيره. ونعتبر أن أدبنا تحقَّقَت له إبداعيتُه وتتواصَل لتدخل في السبائك المُنضَّدة، والقوالب المُحكَمة، والتعبيرات الفخمة التي تصنع في الأخير المجرى العظيم للكلاسيكية الخلَّاقة. ولا يُمكِن لأي أدبٍ أن يتحوَّل إلى رافدٍ خصوصي إلا إذا عرف من أين يأتي ليعرف بعد ذلك أين يذهَب ويصُب.

إن أدبَنا، بهذا المعنى، لا تبرُز خصائصه أو تُحصَى، ولا تُستَوفى أغراضُه وموادُّه، كما لا تُقبَس نارُه منه وحده؛ أي في حدود النص المعطى للقارئ للتو، بل في النصِّ السُّلالي ذي المحتد العريق، حين يظهر بالطبع أنه ذو قربى به. النص المتسلسل عَبْر الحِقَب الثقافية الأدبية المختلفة، التي مرَّت بها البشرية، والذي عبَّر في كل حِقبةٍ عن هويةٍ معيَّنة للإنسان، في علاقته بالوجود، واختص في كل وقت بصيغٍ جماليةٍ لهذا التعبير. نصٌّ ذو طبيعةٍ تلاقُحية، شأنه شأن مُبدِعه، ولولا ذلك لانقَطَع؛ ولذلك فإن أي إبداعٍ حق، البديع أو الجميل بصيغة كايزر، المنفتح على تعدُّد التأويل والمُنفلِت منه في كل حين، بنظرة ستينر، ليس منشؤه فيه بقَدْر ما يُلتمَس في تاريخه السُّلالي حيث مصدرُ تغذيته الأولى، ومن هناك استرفد بطاقة التولُّد الدافع لامتلاك طاقة التوالُد بعد ذلك. كل روايةٍ عظيمة، أو لنقُل بصفةٍ أقلَّ إثارة، إنسانية ومُفحِمة، هي روايةُ جميع الأزمنة، لا الزمن الثقافي-الإبداعي ولا الاجتماعي التاريخي الذي شهد ظهورها في وسطٍ بعينه وحده. من هنا فإن على مؤرخ الأدب أن يكون حذرًا، فلا يحيط الإنتاج الأدبي لأمةٍ ما بسياجاتٍ مغلقة، صارمة التحديد زمنيًّا؛ إما من نزعةٍ تأريخيةٍ تقليدية، سانكرونية، أو بحافز إبراز وإعلاء أدبٍ قوميٍّ ما.

نحن مدعُوُّون بناءً على هذا الفهم إلى كسر الحواجز الزمنية والتحقيبية التي وضعناها، دارسين ونُقادًا وباحثين جامعيين، المحفوفة بنشأة وتطوُّر الأجناس وتكوُّن الخصائص

الجمالية، من كل لون، في أدبنا الحديث، لكي يُربط التمرحُل وأطوار وسمات النضج والجدَّة والأصالة بالسياق العام، المتفاعِل والمتشابِك للآداب. وربما لا تجوز التفرقة، منذ الآن، إلا بالخصوصيات البيئية، طبيعية واجتماعية وخيالية أو ثقافية، وبما هو من صميم الإضافة التأصيلية الضرورية لكل أديبٍ على حدة. أما عدَاه فهو خطوطٌ وملامحُ مشتركة، ومعاييرُ من المهارة والحذق؛ أي طرق أداء وإنشاء وبناء تستلزم، في كل لغة، الانسجام والكمال والجمال.

وهكذا، فإن ما يرتقي في مدارك التملُّك الإبداعي، والتداول القِرائي والتأويلي، والاستشفاف للواقع والسريرة الإنسانيَّين، والاستشراف، بأي رؤيةٍ كانت، لأفقِ المصير الإنساني، عَبْر الوسائط الخصوصية جدًّا للكلام الأدبي، لهو أدبٌ يُنجِز تاريخيته، وبما أنه أصبح سجلًّا واقعيًّا ووجوديًّا وروحيًّا وذوقيًّا وجماليًّا للإنسان في زمنيةٍ محدَّدة، فقد صار ينتمي ويصُب في ذلك المجرى العميق، والطويل والمتواصل.

في ختام هذا الفرش، واستكمالًا لما سبق، أريد أن أسجِّل ملاحظتَين، كبيرتَين:

– أولاهما: تخص ما يُصطلَح على تسميته بالأدب المغربي المكتوب بالفرنسية، مقابل الأدب العربي. وليس لي ما أضيفُه لكثرة ما قيل في بابه، مما هو سجاليٌّ أو موضوعيٌّ أكاديمي. مدعاة تدخُّلي أنه على الرغم من مُضي نصف قرنٍ على ولادة هذا التعبير، في بلدان المغرب العربي عامة، هو العمر ذاته تقريبًا للعربي اللغة، فإن الحديث عنه في أوساطنا الثقافية ومحافلنا الأدبية والأكاديمية، أيضًا، ما يزال مأخوذًا على محمل التردُّد والتشكُّك أو عدم الاطمئنان، كأن صانعي هذه الكتابة يقترفون إثمًا ولن يجنوا إلا وبالًا. وغير صحيح أن الإواليات المتحكِّمة في البيئة الأدبية العربية هي المسئولة عن وضع «المنزلة بين المنزلتَين» التي يُوجَد عليها أدبُ زملائنا من كُتاب اللغة الفرنسية. لقد مضى عهد التشكيك والتشويش والتشنيع أحيانًا، موجهًا بدعاوى لم تكن من جنس الموضوع دائمًا؛ أي ليست من صميم البنية الثقافية، علمًا بأنْ لا أحد يتجاهل بأن نَقْل الأدب بلغةٍ ما هو تعبيرٌ أيديولوجي، أيضًا، أو قد لا يفلت من هذا البُعد.

رأيُنا أن المشتغلين بهذه الكتابة هم المهمومون الحقيقيون بالموضوع. إن لم أقُل بأنهم لم يعرفوا بعدُ كيف يُسَمُّون موضوعهم. ومشكلتُهم لا تكمُن في كونهم يكتبون بلغةٍ هي، في نهاية المطاف، أجنبيةٌ عن البلد الذي ينتمون إليه، مهما تكاثَرَت دعاوى التعدُّدية، من كل الأصناف، وتهجَّنَت الألسنة. أظُن أن أزمتَهم، والأزمة عمومًا هي الإحساس المستمر بالازدواجية حدَّ التناقُض، وهو إحساسٌ يتفاقَم عند البعض بضرورة تحدي اللغة الفرنسية

في عُقر أساليبها وبلاغتها وعبقريتها، بعبقريةٍ تُضاهيها من لدُن هذا الذي قال زمنًا إنه لم يختَرها بحرية، ثم إنه منفيٌّ فيها، وأخيرًا، ربما، إنها أداةُ تعبيرِه بصَرف النظر عن أي مقتضًى كان.

سنصرف النظر عن هذه الاعتبارات لجداليَّتها، ولما تجرُّ مماحكاتٍ تقع خارج دائرة اهتمامنا المباشِر. لنقُل مباشرةً بأن السؤال الغائب، ربما المغيَّب، في نقاشٍ ما زال في أغلبه مبعثَرًا على عتبات اللسان، هو هل استطاع الأدب المغربي/المغاربي، المكتوب بالفرنسية أن يصل إلى الحد الذي يراه القائمون عليه مطلوبًا، في كمِّه ومستوياتِ تعبيره، ومهاراته المختلفة، بما يُظهِره قائمًا بذاته، ولسانًا لقوم ومجتمع، وعنوانًا لأدبية؟ وهل بإمكانه، بالتالي، أن يتحول إلى تراث؛ أي أن يصبح كلاسيكيًّا؟ أجل، عندما يُجيب على هذَين السؤالَين ستتبدَّد الأسئلة الثانوية. وحين سيعرف كيف يجعل قُراءَه ينظرون إليه ويقرءونه في مرآة الزمن والإبداع الإنساني؛ أي أن يُتوارث، بكل أقنوميَّة هذا التصور وشموليَّته وتاريخيَّته، فسوف يتحرَّر من موضوعه ليستغرق في ذاته وكيانيَّته، وسيكون قد تحرَّر ونسي جرح التاريخ (= الكولونيالي) ليتفرَّغ للولادات القادمة، وهي العسيرة دائمًا.

ثاني الملاحظتَين الكبريَين، تخُص الأدب العربي الحديث بالمغرب. كَمُّه لا يُستهان به قياسًا بالبيئة الثقافية عامة. ومخاضاتُه كانت وما تزال مُوجِعة، ومُعوِّقاتُ انطلاقه وتفتُّحه تعدَّدَت وتضاربَت فيها الأسباب، أيديولوجية وتربوية وفنية وذاتية أيضًا، وكلها مثبِّطة. كلها سبق أن وقفنا عندها في أعمالٍ لنا منشورة، ولن نعود إلى تفصيل القول في الانعكاساتِ المتباينةِ لمفاهيم ومقولات الأيديولوجيا والالتزام والواقع والواقعية على ظروفِ ولاداتِ الأدب المعني، ومراحلِ تبلوُره، ولا كيفية تلقِّي والتماسِ عناصرِ الشكل وجمالياتِ التعبيرِ على تخلُّق الأجناس الحديثة فيه؛ هذه، أيضًا، مسائلُ طُرقَت في مضانِّها، ويُستحسَن العودة إليها في عددٍ لا بأس به من الدراسات الجامعية القيِّمة بالخزانة المغربية، عربية وفرنسية.

أجل طرقَت نظريًّا، وإن استمرَّت تأثيراتُ سلبيةِ فهمها، وإرباكات تأويلِها وتشخيصِها في النصوص، بشكلٍ متفاوت من أديب لآخر، وهذا بعض ما يسجنُ قسمًا من أدبنا في ربقة الموضوع من غير أن يكتب على السجية، ويُخيَّل إليَّ أن مصدر التفاوت راجعٌ إلى ملكاتِ الأفراد ونضجِهم في مضمارهم، أو ضموره طبعًا، وما ينبغي أن يُعتمَد لتقويمِ حصيلةِ أي أدب واعتبارِه هو الثمار الطيبة فيه، والأشجار التي تمُد جذورها وجذوعها عميقًا لا العيدان والأوراق الهشَّة، الذابلة، السريعة الكسر والتساقط؛ ومن ثَم، فالعبرة في الإبداع لبُّه

ونكهتُه لا كمُّه ولا كثرةُ الناطقين باسمه أو اللائذين إلى ظله جرَّاء إذقاعِ الموهبة ولتحصيلِ وضعِ اعتباريٍّ زائف. وإذا كنا قد لاحظنا أن بعض اضطرابِ واقعِ الأدب المكتوب بالفرنسية اغترارُه باجتراحِ عبقريةٍ مضادةٍ للغة اشتغاله، فنستطيع أن نقول بثقة بأن بعض عوائق أدبنا العربي، هنا، الأخرى، انشدادُه المستلب، وانحباسُ أفقِ إنجازهِ ومنظورِه وتجدُّدِه في أفقِ الأدب العربي في المشرق. لا يتعلق الأمر بأي نعرةٍ إقليمية، بعد أن فات أوان ذلك واضمَحَل أثَره. ولا باستنباتِ خيوطٍ وروابطِ تأثيرٍ وتفاعُلٍ تاريخيةٍ معلومة، بين مشرقٍ ومغرب، وإنما بتعيين أثَر، يكاد يُمثِّل عقدةَ نقص وعائقَ انطلاق.

نحن نرى أن عين الأديب في الديار المغربية لا ينبغي أن تقع على إبداع الأصقاع العربية المشرقية بنظرات الانشِداه والانجِذاب، الأحادي الجانب، بل يحتاج لأن يأخذه إليه جزءًا منه هو طرفٌ فيه ومكملٌ لرؤيته، ومتفاعلٌ معه، يصنعان بنيةَ إبداعٍ أدبيٍّ عربي بملامحَ متعدِّدة. ثم نرى، أيضًا، بأن الرؤية الأكمل والأوجب هي تلك التي يحتاج أدباؤنا إرسالَها في الأفق الإبداعي والثقافي الكوني — بصرف النظر عن اعترافه أو إنكاره لهم — وهذا رغم أنه لا يُوجد إبداعٌ أو أدبٌ كونيٌّ أو عالمي بالاصطلاح المدقق، والحامل لمضمونٍ محدَّد. والقصدُ هو الاندراجُ في سياقِ التقاليد الأدبية الكبرى والتحاورُ معها بالوقوف إلى جوارها، وأخذِ موقعٍ فيها، موقعٍ متفرِّد وخصوصي يغدو بعد ذلك جماعيًّا وعامًّا ومتداولًا ومستساغًا وتراثيًّا كلاسيكيًّا، في المحصلة المُثمِرة.

هي مسئولية الدارس والناقد، الذي يُفترَض امتلاكُه للوعي المزدوج، المعرفي والنصِّي، بإمكانه بواسطة مرجعياته مقروئيته إعادةُ إنتاجِ النص بدفعه نحو مساراتٍ أبعدَ من مكامنه. ألا يسجُنه، مثلًا، في بُعدٍ واحد، وألا يُقيِّده بمعاييرَ ثابتة ومفاهيمَ جامدة، ألا يحصُره في حدودِ نظرةٍ محلية، أن يعدِّد من مداخل قراءتِه وزوايا تقويمِه وتفسيرِه كلما أتِيحَ له ذلك. إن من المهم جدًّا أن يُعمِل النظر طويلًا، بالجهد المعرفي، وبمِراس القِراءة المحترِفة المتذوِّقة، ليضع النص في نصابِه، ويلتمَسه فيما يعطيه أولًا، وما يُوحي به ثانيًا، وما يسكُت عنه ثالثًا، وبعد ذلك له أن يُدخِلَه، كما يشاء، في الشبكة الإحالية، ويُخضِعَه لهذا المنهج أو تلك الاصطلاحية. بعد سنواتٍ طويلةٍ من التمرُّس، على أكثَرَ من مستوًى، بالقراءة النقدية للأدب العربي الحديث في المغرب، يتبيَّن لنا أن معالجةَ هذا الأدب في مُجمَلها قد ابتسرَتْه ووضعَتْه بين قوسَين، مع مقدِّماتٍ تعريفيةٍ ومتثاقفةٍ واستنتاجاتٍ متأخرة تُشنشِن بالمصطلحات ودلالاتُها محصورةٌ فيها، فيما يبقى المتنُ المنشودُ للدراسة في عزلةِ توحُّدِه الإبداعيةِ الأولى.

يحتاج الدارسُ والناقد، في ظننا، لكي يذهبَ إلى النص، ويجعلَه غرضه الأول، لا الثاني أو المتذرَّع به، أن يُرشِدَه، يتنادَد معه إن لم يُسلِس له القيادَ ليُدرِك رشدَه، فتقوم علاقتُه به على هذا الأساس، أولًا، وقبل كل شيء. وما من شك أنه مطلبٌ بعيد المنال إن لم يتوفَّر على تحقيقه مَن هو نفسُه راشد، بما يُظهِره حقًّا كفئًا للنص، وإلا فلن يُنتِج إلا القصور.

كفى، ما عاد الأدب المغربي الحديث والمتجدِّد، قاصرًا، في نماذجه الكبرى، وتمثيلاته الأبرز ... هو إبداعٌ راشد، على تفاوُت مراحل انبناءاته ومدوناته والأعلام الناهضين به. قد يوحي ببقائه مشدودًا إلى تعلُّمٍ مستمر، ولكنه يؤكِّد أيضًا، وهو الأجدَر، بأنه شَبَّ عن الطوق، طالت سنابلُه ونضجَ زرعُه وأعطى، وحصلَت منه غلةٌ يأخذها جيلٌ عن جيلٍ ليستويَ بها عودُه ويرشُدَ قوله. وهو ذاهب بتُؤَدة وإن بإصرارٍ نحو تلك الكلاسيكية العريقة التي تتطلب دائمًا الأجيال. إنه اليقين الذي يثوي في قرارةِ موادِّ هذا الكتاب، وعلى هديه تُعالَج قضايا جوهرية، ويُعاد رسمُ معالمَ تمثيلية ودالَّة، لا جدال في قوَّتها وأهميَّتها، في السرد والشعر والنقد والرأي الثقافي النقدي. هذه كلها تصنع البنيانَ المتصاعِد لأدبنا، وقراءتُنا هي لدعمِه وصقلِ ملامحِه، والكشفِ عن مخابئ الغنى فيه ليُقرأ راشدًا، وهو يتحوَّل شيئًا فشيئًا إلى سِجلٍّ صاغَ ويصُوغ وجدانَ أمة، وتضاريسَ مجتمع، ومساراتِ حياة، وتلاوينَ لغة وخيال، ينبغي أن يكونا منذورَين دومًا للجميل والعميق والأصيل.

«دفنَّا الماضي»: حفريات في تخلُّق جنسٍ أدبي

عَرفَ الأدبُ المغربيُّ الحديث، شأن آدابٍ عربيةٍ أخرى، ما يُمكِن تسميتُه ووصفُه، في آنٍ، بإشكالية ظهور وتبلوُر الأجناس الأدبية الحديثة، وضمنها الأنواع الصغرى المتفرِّعة عنها، ومن هذه الأجناس نخصِّص القصة القصيرة والرواية.

وإنها لمضيعةٌ للوقت وجدلٌ عقيم، العودة إلى تلك المماحكات «النظرية» والتأريخية التي سعت عبثًا إلى محاولات إقامة تواصُلٍ نصي يعتمد تجسير التراث الحكائي العربي، بأنواعه، بالمتن السردي الغربي المحدث؛[1] أي البحث عن عناصرَ خبرية، «روائية» متذرِّرة، يمكن أن تُعتمد أرضيةً ينهض فوقها الإنتاجُ السرديُّ العربيُّ اللاحق. ونحن نرى، في التحليل الأخير، أن السبب الرئيس في تمطيط مثل هذا الجدل عاد ويعود إلى غياب المفهوم الصحيح للتحديث، والمبني أساسًا على قاعدة القطيعة، والتي بدون توفُّرها يصبح المفهوم نافلًا.

إن غياب، أو لنقُل تهافُت هذا المفهوم من جهة الوعي الجيد به، أدى إلى الابتعاد عن مناط التحليل المطلوب؛ أي إننا عِوَض نهتم في مجال الرواية بالظروف العامة والشروط

---

[1] انظر في هذا الشأن على سبيل المثال:

• ياغي، عبد الرحمن، في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١م، ط٢، ص٧–٢٠.

• الموسوي، محسن جاسم، الرواية العربية، النشأة والتحول، بغداد، منشورات مكتبة التحرير، ١٩٨٦م، ص١٣–٣٨.

المؤهلة لتبلوُر هذا الجنس الأدبي، من ناحية، وتقصِّي الخصائص الفنية والمكوِّنات المُهندسة لكتابتها من ناحيةٍ أخرى، انصَرَف نقدُنا وتاريخنا الأدبي إلى تسليط أضواءٍ مُشعَّة على نصوص بعينها — وفي الأدب العربي بمصر تحديدًا — لكسب سبق و«براءة اختراع» هذه الكتابة، وهو ما حدث مع رواية «زينب» لمحمد هيكل،[2] التي أسبَغ عليها تاريخُ الأدب طابعَ القداسة.

والحقُّ أن ما حدث في البيئة الأدبية المصرية له نظائرُ وأشباهٌ في بيئاتٍ أدبيةٍ عربيةٍ أخرى، ولم يقتصر على الكتابة السردية، بل امتد، كما نعلم جميعًا، إلى الشعر الذي هو ديوان العرب، فتضاربَت الآراء — قُل العصبيات — بين الأسبق إلى طرح نموذج شعر التفعيلة[3] في الأدب العربي الحديث، البيئة العراقية أم المصرية، أم بلاد الشام، نظير ما جرى قبل ذلك بخصوص الرواية.

إن بوسع دارس الأدب العربي الحديث، الحصيف والبعيد عن التعصُّب القُطري، القولَ بأن لكل بيئةٍ أدبيةٍ عندنا «زينبَها» تستند إليها وتفخر بها، وتعتبرها دعامةً لبنائها الثقافي (كذا) وإن كنا نجد في هذا خطأً كبيرًا في الرأي، وتأويلًا مصدرُه الرغباتُ الذاتية لتمجيد آدابٍ وطنية وليس في الرؤية الثقافية-الأدبية المتعالية على تذويت التاريخ. وفي الأدب الحديث اعتمد أغلبُنا التأويلَ ذاته، ورحنا معشر الدارسين[4] نروج لـ «زينبنا» واجدين ضالَّتَنا في النص الحكائي «الزاوية» للأديب الفقيه التهامي الوزاني.[5]

لقد اعتبَرنا هذا النصَّ ممثلًا لأول روايةٍ تُكتَب في الأدب المغربي الحديث، ما يجعل سنة ١٩٤٢م، تاريخ صدور جزئها الأول،[6] فتحًا مبينًا في هذا الباب، وذلك قبل أن نتمكَّن — نحن الدارسين، دائمًا — من الالتقاء حول القول الفصل في النموذج/النماذج، النثرية

[2] ألن، روجر، الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م. انظر الفصل المعنون «زينب لمحمد حسين هيكل»، ص٥٨.

[3] النويهي محمد، قضية الشعر الجديد، القاهرة، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٤م.

[4] اليبوري أحمد، دينامية النص الروائي، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٣م، ٤٢–٤٣.

[5] الوزاني التهامي، الزاوية (رواية)، ١٩٩٩م (عن النسخة الأصلية المنشورة سنة ١٩٤٢م)، منشورات جمعية تطاون سمير.

[6] انظر كتابنا: الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، الرباط، مطبعة المعارف الجديدة، ٢٠٠٠م، ص٢٣٣.

والشعرية المؤهلة لما هو حديث، وحصر الخصائص المائزة لها — نسبيًّا — بما يقطع مع الأخرى القديمة، أو التقليدية، أو ما شاكَل من هذه التسميات.

لا مندوحة من القول بأن عملية تعيين نصِّ الوزَّاني، وتوصيفه، تمَّت على قاعدة (فقهية ولغوية) قياس الشاهد على الغائب، ونحن لا نعرف، في الحقيقة، أي غائب هو، أو بالأحرى سنبقى متنازعين بين غائبٍ عربي «زينب» أو غربي (نص سردي مقدَّر في نموذجٍ كامل مفترض، قد يكون لبلزاك، ستاندال، فلوبير أو غير هؤلاء …) فهل يمكن حقًّا تقريرُ أو ولادةُ جنسٍ أدبي بأكمله استنادًا إلى هذه الآلية، التي رغم نشأة حضورِ عاملِ التناظُر وعلاماتِ تكثيفِ خصائصِ الجنس تبقى اعتباطيةً ولا تاريخية، منفلتة من السياق.

يسكُت معظم دارسينا بعد ذلك، فلا يقولون شيئًا بتاتًا عن روايةٍ مكتوبة في أدبنا، إلى أن تظهر السيرة الذاتية لعبد المجيد بن جلون المُعَنوَنة «في الطفولة».[٧] بعد منتصف الخمسينيات من القرن الماضي بقليل، بذا يكون قد مضى عقدٌ ونصفٌ من الزمن على التحاق السيرة الثانية بالأولى، إذا نحن ركَّزنا، بالخصوص، على الطبيعة السيرذاتية الغالبة لنص الوزاني.

مع «في الطفولة» سننخرط من جديدٍ في ترويجٍ آخر يُنافِس «الزاوية» حينًا في مرتبة السبق إلى الجنس الروائي، ويوازيها أو يسير في ركابها حينًا آخر، وهذا بطبيعة الحال دون أدنى التفاتٍ للسياق الخصوصي لهذا الكتاب، وظروف التعلُّم الأدبي لصاحبه، ولا لما سبقَت الإشارةُ إليه بشأن الشروط الموضوعية العامة المطلوبة للإنتاج الروائي، وفي إطارها ينمو ويتحقَّق له الحضور الفعلي. وما لنا لا نُعمِّم الاشتراطَ على الإبداعِ كله، ونتساءل متى يحقُّ لنا أن نُنتِجَ المفهومَ والتصوُّر النقديَّين اللذَين يضمنان الرؤية السليمة والمتكاملة لما هو أدبٌ حديث أو ليس كذلك، انطلاقًا من أن التحديث لا يتجزأ، كما لا يعرف الانقطاعاتِ والبياضاتِ الكبرى؛ أي بوصفه صيرورةً إبداعيةً وثقافيةً وتاريخية؟

إن عبد المجيد بن جلون لهو أديبٌ من جيل الكاتب والروائي الذي يُعتبَر مناط هذا البحث، وحول نتاجه السردي ستُركِّز هذه الدراسة وتصل إلى استخلاصاتها؛ نعني الأستاذ عبد الكريم غلاب. وهما معًا نهَلَا من معينٍ واحد؛ فقد درَسا في القاهرة بكلية الآداب التي تخرَّجا منها في فترةٍ متقاربة؛ أي في مطلع الخمسينيات، وكلاهما يُعتبَر ابنًا أصيلًا لمدرسة

[٧] بن جلون عبد المجيد، في الطفولة، الدار البيضاء، مطبعة الأطلس، ١٩٥٨م.

الحركة الوطنية، السلفية والفكرية والسياسية؛ ولذا فقد أصبحا عُمدتَين من بين عُمد حزب الاستقلال، أبي الحركة الوطنية المغربية. وإن كان من الضروري لفتُ النظر إلى انفتاحٍ ثقافيٍّ أكبر لابن جلون على محيط الثقافة الغربية، كما تجلى ذلك في المذكِّرات الصحفية الطريفة التي واصَل نَشْرها قرابةَ عقدَين (منذ منتصف العقد الستيني للقرن الماضي) في جريدة «العلم» المغربية.

إننا إذ نَقرِن بين هذَين الاسمَين فلكي نصل إلى ما هو أهمُّ في نظرنا؛ أي إلى المجال الفكري والأدبي الذي تحرَّكا فيه وأنتَجا ضمنه أعمالَهما الأولى، وهو مجالٌ يمكن أن يُوصَف، بدون تردُّد، باتجاهه نحو اكتسابِ سماتِ التحديثِ ضمن المعركة الوطنية للبلاد لاسترجاع الاستقلال واسترداد السيادة من نواحٍ شتَّى. والأدب هو أحد الإنتاجات الثقافية الكبرى التي أمكَنَها أن تظهَر ضمنه بقَدْر ما ساهمَت، أيضًا، في تشخيصه. ونظُن أنه لو أتيح لأصحابه أن ينصَرفوا له بكُل جوارحهم واستعدادهم لكان لكمِّه وقيمتِه شأنٌ آخر، غير أن وضعيةَ ووضعَ الأديب في بيئتنا، آنذاك (خلال معركة الاستقلال)، واليوم، أيضًا (في معركة التقدم والتجديد والتنمية)، دعت وتدعو إلى الانخراط في مساراتِ كفاحٍ عديدة، ليس الأدب والتحديث الأدبي سوى واحدٍ منها.

الحقُّ أن عبد الكريم غلاب سيُصبِح بفضل مؤهلاته وأدبه، وفي ظل القوة السياسية والذهنية الثقافية التي إليها ينتسب، علمًا مفردًا في هذا المجال الذي يتأسَّس ويتجدَّد في آنٍ، محافظًا، وملتصقًا بشخصيةٍ تاريخية وهويةٍ ثقافيةٍ معيَّنة (وطنية)، ونزَّاعًا لاكتسابِ ملامحِ حِقبةٍ جديدة، ذاهبًا أو راغبًا في صياغة هذَين المنزعَين بواسطة الأداة الأدبية. وبما أن الأدب تعبيرٌ ذاتي بالدرجة الأولى فسيحتاج إلى تكييف، إذا كان ولا بد من أن يضمنَ أصالة خِلقتِه الجمالية، فسيُوجِّهه إلى الوجهة المرغوبة منه عَبْر توظيف التيمة/التيمات الاجتماعية-الوطنية-الإصلاحية، المنسجمة، من قبلُ ومن بعدُ، مع رؤيةِ طبقةٍ اجتماعيةٍ محدَّدة تعتبر نفسَها صانعةً للتاريخ، ومسئولة عن بلوَرة الحاضر ونمذَجة المستقبل.

إن كتاب «سبعة أبواب»[8] يُمثِّل هذا التصوُّر بشكلٍ جيد؛ فعلى الرغم من غياب الميثاق التجنيسي على غِلافه، أو بجهارة بين طيَّاته، فإنه كتابٌ يندرج ضمن فن السيرة الذاتية ويمتَح من عناصرِ تكوينها؛ أي إنه تعبيرٌ الذاتُ فيه هي المتلفظُ وملفوظُها هو قوامُها

---

[8] غلاب، عبد الكريم، سبعة أبواب، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٥م.

ومضمونُها، وكل ذلك يَرِد في سياق الذكريات، لكنه سياقٌ يريد أن يتحول إلى موضوع، إلى قضية، فـ «هذه الذكريات تُصوِّر تجربةً حيةً عاشها الكاتب فعلًا، وهي تجربة السجن ستة أشهر رهن التحقيق، بتهمة الدعوة إلى الإخلال بالأمن، أيام قيادة الملك محمد الخامس التيارَ الوطنيَّ ضد الاستعمار الفرنسي.»[٩] لقد كتب عبد المجيد بن جلون «في الطفولة»، والتي امتدَّت في الحقيقة إلى سني الشباب الأولى، ليرسم عالَم نفسه وتربيته وأهله وبيئته بمعالمها وتقاليدها، وجاء الموضوع الوطني واحدًا من أبعادها أو امتداداتها. فيما كُتبَت «سبعة أبواب» لترسم إحدى صُور الوطنية المغربية والمقاومة للاستعمار، عَبْر ذاتٍ كبتت فيها ذاتيتها لترتبط بموضوع خارجها، في تأويلٍ أبعَد، ما لنا لا نقول إنها تقلب العلاقة رأسًا على عقب بتحقيق التماهي التام بين الموضوع والذات، ولا سيما إذا كان الكاتبُ نفسُه قادرًا على التساؤل عن وجود هذه الأخيرة أصلًا؟ الكاتب الذي يجتمع الأدب عنده في مثلث تعريفات؛ كونه: «انعكاس المشاعر الإنسانية التي يحسُّها الأديب في صورة فنٍّ من فنون القول»؛[١٠] كونه «ليس انعزالا ولا انكماشًا مع النفس والمشاعر الخاصة، وليس له مجال في البرج العاجي المنفرد»؛[١١] وفي التحليل الأخير فهو أدب كفاح: «ملتصق بواقع الكفاح، وبشخصيات المكافحين، وبالأفكار والآراء والمذهب الذي يترسَّمه المكافح، ويسير على ضوئه المكافحون.»[١٢]

إن التعريفاتِ السالفةَ وأخرى غيرها، يُمكِن التماسُها في أكثر من مصدرٍ من مصادر دراسة الأدب المغربي الحديث،[١٣] تُمثِّل إحدى أهم وأبرز البراديغمات المحدَّدة لهذا الأدب، المكوِّنة لنظريةٍ فيه لو شئنا أن نفعل. وتأتي «سبعة أبواب» الصادرة بعد عقدٍ من الزمن على استقلال البلاد تتويجًا لخطٍّ ومضمونٍ أدبيَّين اشتَغَلا على امتداد المرحلة الاستعمارية؛ حيث ارتبط الأديب، حامل القلم الفقيه، بقضية التحرير، وسوف يصبح هو نفسه مَن يُسخِّر فنَّ القول لأهداف ما بعد الاستقلال، أهداف بناء الدولة الوطنية، ومحاربة التخلُّف والاستغلال، والدفاع عن الكرامة والديمقراطية. إنه المضمون والموضوع والتيمة والرسالة

---

[٩] غلاب، المصدر السابق.

[١٠] نفسه، ص٥.

[١١] غلاب، في الثقافة والأدب، الدار البيضاء، مطبعة الأطلس، ١٩٦٤، ص٨٢.

[١٢] المصدر السابق، ص٨٣.

[١٣] نفسه، ٨٨.

والبراديغم الأشمل الذي يثوي في أدبنا، وفي الإنتاج السردي، خصوصًا من مطلع العقد الستيني وحتى الثمانيني، مكرِّسًا العضوية المباشرة للكاتب في عملية التغيير الاجتماعي، ولاقتران الأدب بهذه العملية، ولتفتُّح ونماء الأجناس الأدبية الحديثة بالعلاقة مع التعبير عن الواقع.

في سنة ١٩٦٦م، سيُصدِر الأستاذ عبد الكريم غلاب روايته الأولى، إذا اتفقنا أن «سبعة أبواب» هي لونٌ من السرد السيرذاتي قبل كل شيء، الرواية «دفنًّا الماضي»[١٤] ستصدُر في مرحلةِ غليانٍ اجتماعيٍّ وسياسيٍّ كبيرٍ في المغرب، ويوازيه على الصعيد الثقافي بحث وعمل من أجل نشر قيمٍ جديدةٍ تُنافِس تلك التي سادت لدى روَّاد ومعلِّمي الحركة الوطنية،[١٥] إن لم تكن قد سعت إلى الانقلاب عليها وتعويضها بما يتناسب مع مفهوم عملٍ ثقافيٍّ ذي مضمونٍ طبقيٍّ مناهضٍ لمفهوم البورجوازية الوطنية التقليدية.

ورأت «دفنًّا الماضي» النور، أيضًا — وهو ما يعنينا أساسًا — في فترةٍ لم يكن فيها للمجال الأدبي أي وجودٍ أو تميُّزٍ حقيقي، بل إن المجال الثقافي إجمالًا كان وسيستمر تابعًا مدةً طويلة، وملحقًا بالمجال السياسي والأيديولوجي ورؤيتهما الجاهزة والأشمل. ونستطيع القول الآن — وقد أصبح بيننا وذلك التاريخ مسافةٌ كافية تتيح التأمل والموضوعية — بأنَّ ما صدر من نصوصٍ إبداعيةٍ مؤسِّسة في تلك الفترة عَرفَ غربةً لا تُحتمَل، بسبب شبه انعدامٍ لبيئةٍ أدبية تفترض أنها ينبغي أن تتكون على الأقل من: (١) حضور وعي بموروثٍ أدبي. (٢) وجود إنتاجٍ منتظم. (٣) وجود دليلٍ ثقافي أو أكثر مع أنساقٍ محدَّدة. (٤) وجود المؤسسة أو المحفل-المحافل يُعتبَر الأدب نشاطًا مركزيًّا لها، وتقوم بإعادة إنتاجِه وتقويمِه عَبْر متلقِّين محترِفين، لا هواةٍ أو وصاةٍ سياسيين أو معلِّقين عابرين.[١٦] (٥) وجود سوقٍ لتداوُل الكتاب عامة والإبداع على وجه الخصوص.

ظهَرَت «دفنًّا الماضي» لتُصبِح أول روايةٍ فنيةٍ جديرةٍ بالتسمية في تاريخ الأدب المغربي الحديث، باعتبار ما قبلَها، وما بعدَها.

---

[١٤] انظر كتابنا: الأدب المغربي الحديث، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، ١٩٨٨م.

[١٥] غلاب، دفنًّا الماضي، الرباط، مطبعة الرسالة، ١٩٦٦م.

[١٦] غلاب، تاريخ الحركات الوطنية بالمغرب، من نهاية حرب الريف إلى إعلان الاستقلال، الدار البيضاء، مطابع الشركة المغربية للطباعة والنشر، ١٩٧٦م.

فبالنسبة لما قبلها، نعني «الزاوية» و«في الطفولة»، ونصوصًا أخرى أرادت أن تنتسب عَنوةً إلى الرواية وليس فيها إلا أمشاجٌ من تكوينها وهجنةٌ لخصائصها الفنية،[١٧] بالإضافة إلى «سبعة أبواب» نفسها. إن قسمًا من هذه الأعمال يُمثِّل سردًا للذات، وبَوحًا وجدانيًّا، جاء على صورةٍ حسنةٍ من التعبير، وأحيانًا مستوفيًا لبعض ما يتطلبه القص الفني، لكن أصحابها لم ينتجوا شيئًا بعدها، ولا رأينا أن نصوصًا أخرى جاورَتْها أو جاءت سريعًا لتلتحق بها. أما القسم الآخر فهو تقليدٌ لجنس الرواية، كما قرأه أفرادٌ لهم نصيبٌ من التعليم، وتصوَّروه قابلًا لاستعراض الخبر، وقَص الحكاية، وعَرض أحوال الذات والعائلة والمجتمع عرضًا عشوائيًّا، وكيفما اتفق؛ أي دون درايةٍ بما يتطلبه هذا الجنس الأدبي، وقبل ذلك من غير الوعي بما نُسمِّيه ضرورته، ما يؤهل كتابةً وشكلًا على غيرهما لرصد الواقع وضبط إيقاع الحياة الإنسانية.

وبالنسبة لما بعد «دفنًّا الماضي» فإننا واجدون هنا كثيرًا مما يُغذِّي طرحنا، بما هو ذو صلةٍ بالصيرورة الزمنية للإبداع الروائي، أو له علاقةٌ بالتواتُر شبه المنتظم منذئذٍ لكتابة الرواية، أو ما يخُص حيويةَ المجالِ الأدبي وبدايةَ تحدُّد أطرافه. نقول هذا دون أن يعني الأمر بروز الظاهرة الروائية القابلة للتشخيص والفَرز من النواحي المطلوبة كُلها أو جُلها؛ فإن لذلك أجلًا مقدَّرًا لما بعد عقدَين من الزمن الذي نحن بصدده؛ لنشرح الآن هذا التقويم العام:

نلاحظ، أولًا، أنه منذ «دفنًّا الماضي» لم يعُد صُدورُ الرواية شيئا غريبًا تمامًا على المحيط الأدبي، وإن ظل شأنًا نادرًا أو محدودًا، من جهة الشيوع، قياسًا بالقصة القصيرة التي تكفَّلَت الصحافة بنشرها وتعميمها ما أمكَن، وخاصةً في ملاحقها الثقافية.

هكذا صدَرَت تباعًا الأعمال التالية:

- «الغربة» لعبد الله العروي (١٩٧١م).
- «المرأة والوردة» للراحل محمد زفزاف (١٩٧٢م).
- «الطيبون» لمبارك ربيع (١٩٧٢م).

[١٧] نشير هنا إلى حالةٍ من الفوضى عرفَتْها عملية النقد الأدبي، واتسمَت على الخصوص بتسلُّط الصحفيين والسياسيين على توجيه الأدب والفتوى في شئونه.

نضيف إليها الرواية الثانية لغلاب؛

- «لمعلم علي» (١٩٧١م).

إنها أربعة أعمال ليس أكثر، لكنها، على قلَّتها، كافيةٌ لإثارة الانتباه إلى أن الكتابة الروائية كانت آخذةً في حفر مجراها في تربة أدب المغرب، بانتظامٍ وإخصابٍ أيضًا؛ فالعناوين أعلاه كانت قد تجاوزَت مرحلةَ التعلُّم البدئية للسرد الفني، وراحت تتمكَّن تدريجًا من أهلية التعبير الروائي. وهي مجتمعة اختطَّت لنفسها المسار الذي ينطلق من الأنا ليذهب إلى المجموع، وكذلك إلى «الآخر» ثم يعود ليرتدَّ نحو هذه الـ «أنا»، في جدل تحتاج إليه الرواية، ويُعتبَر مدماكًا لها، وهذه قضيةٌ تتطلَّب شرحًا يطول، ليس هذا مجاله.

إن العقد السبعيني هو فعلًا الحِقْبة التي ستشهد الانطلاقَ الصحيحَ لإنتاج الرواية في المغرب، ومع ما أشرنا إليه أو أغفلناه لتهافُته الفني. وإن كنا مُضطَرين إلى ضرورة تنسيب هذا التوصيف، وذلك في إطار الاشتراطات العامة لتبلوُر الأدب المغربي الحديث ككل، ونظُن أن الرواية هي أصعبُ جنسٍ في مضماره، الشيء الذي يزيد، ثانيًا، من أهمية «دفنًّا الماضي» ووجودها في ريادة ما يُمكِن أن يُمثِّل نصًّا روائيًّا مستوعبًا لخصائص الجنس من ناحية، ونتاجًا يحتضنُ العوالمَ والشخوصَ والحوافزَ المطلوبة له، والإوالياتِ القرينةَ بديناميته.

إن الرواياتِ الواردةَ أعلاه لغير غلاب، المنشورة في العقد السبعيني، وأخرى مما تلاها، أيضًا، تُعبِّر بهذا القَدْر أو ذاك عن جُملة صُور من حياة مؤلفيها. وإذا كنا لا ننسبها صراحةً إلى السيرة الذاتية لعدم رجحان العناصر المؤهِّلة لهذا النوع فيها،[١٨] رغم ذلك، تحتفي أيَّما احتفاءٍ بخطاب البَوح ذاك عن الشخصي، وترسمُ علاماتٍ تُحيل كثيرًا إلى شخصية مؤلفها، وأهم من هذا وذاك أنها إجمالًا تدفَع شخصياتها في مساراتٍ ذاتية، هي مصيره يحكيه كمُحصلة، وليس كبحث ضرورة كما تتطلب الرواية، أو على الأقل في وجهٍ من الوجوه البارزة التي تُعرف بها.[١٩] أضِف إلى هذا أن التخييل ليس هو بنية التكوين الأساس لها،

---

[١٨] • «إنها الحياة» لإسماعيل البوعناني (١٩٦٣م).
- «أمطار الرحمة» عبد الرحمن المريني (١٩٦٥م).
- «بوتقة الحياة» لأحمد البكري السباعي (١٩٦٦م).

[١٩] من ذلك مثلًا: «جيل الظمأ» لمحمد عزيز لحبابي.

بمعنى أن خطابَها ومركَز التوتُّر والبحث فيها ليس مطروحًا على صعيد المحتمل بالدرجة الأولى، بل الحادث أو الواقع المُتحقِّق.

ونظن، ثالثًا، وآخرًا، وليس أخيرًا، بأن المسألة رهينةٌ بمعرفة ما هي الرواية، لا من حيث التعريف؛ فإن التعريفات تتفاوَت وتُنسَّب بالعلاقة مع الأعمال التي تُحيل إليها وتستلهم منها، لكن جمهرة الدارسين والنقاد والمتذوِّقين، أيضًا، يلتقون، في النهاية، حول الخطوط المائزة الغالبة، التي يتحدَّد في سياجها ما هو من جنس الرواية وما هو دونه. سنقدِّم لكم هذا التعيين الذي نضعُه من وحي تحصيلِ ومتابعةِ نظريتَين طويلتَين، ومن تجربةٍ كتابيةٍ خاصة:

> الرواية مشروع حياةٍ أخرى لم نَعِشها، لن نعيشها، قد نعيشها، قد نعجز عن أن نعيشها. وهي لا تُوجد حقًّا إلا كمشروع حياة؛ أي كتخييل، مع كل ما تعنيه وتحتمله هذه الكلمة-المفتاح، في الكتابة السردية، من واقعٍ يرتفع عن شروط واقعه، يلتصق به ويُحايِثه ويتعالى عليه فيما هو مستوعبٌ له وأكثر في آنٍ.[٢٠]

إنه، ولا شك، تعريفٌ تقريبي، اختباري وإجرائي، ونعتقد أنه ينسجم في نواحٍ معيَّنة مع «دفنًّا الماضي»، التي نعُدُّها رائدة للإنتاج الروائي في الأدب المغربي الحديث، ونُحب أن نضيف إلى ذلك عناصرَ أخرى تبدو أكثر رجحانًا في هذا العمل، وتؤكِّد انتسابه إلى الجنسِ الأدبيِّ المعنيِّ بامتياز، كما تُعزِّز مصداقية الريادة، أيضًا.

من هذه العناصر أن الرواية تلتفت إلى الماضي، عائدةً إلى وقائعه وزمنيَّته، إلى ظلال الحياة فيه، والمصائر والصراعات التي انعقدَت وشجرَت في كنفه وانعطافاته، قطعًا هي غير التاريخ وإن اتخذَته مرجعًا وسندًا، أهمية الماضي تعود إلى التمام والاكتمال، فإن وُجِد نقصٌ فالعيب في العمل لا في الزمن، فإن كُتبَت الرواية عن الحاضر، أو عن حاضرٍ قريب، فلكي تُلحِقَه بأمس ليُصبِح ذا وجودٍ ماضوي. لقد كان هذا أول ما انشغلَت به رواية غلاب بجعلها عائلة (سيرة) الحاج محمد التهامي هي الخط الطولي للعمل، ومن عالَم هذه العائلة، بثقافتها، وتقاليدها، وطقوسها، وأوهامها، ونمَط عيشها وسلوكها صورة طبقةٍ اجتماعيةٍ كاملة، بسنَنِها المعلومةِ الخاصةِ بجيل، بل أجيالٍ محافظةٍ متشبِّثة بتربيتِها العتيقة، ومُناهِضة، بالطبع، لأي طارئ أو تجديد.

[٢٠] May, Georges, l'autobiographie, Paris, les éditions universitaires de France, 1979.

والتفاتُ الرواية إلى الماضي يتم بإعادة فتح كتابة وقراءة صفحاته، عَبْر أحداثٍ وأشخاصٍ ومصائرَ متعدِّدة تكتسب أهميتَها لا بالسرد والوصف وحدَهما، ولكن بوضعها في منعطف الصراع والتحوُّل. إن عنوان رواية غلاب يبدو شبه منافٍ لهذه الخاصة الأساس بسبب نبرته التقريرية، بل وخطابيته الفجة، المرتهنة، ولا شك، بمذهبية (= أيديولوجية) المؤلف الإصلاحية الوطنية، والاستقلالية بالمعنى الحزبي، لكننا، إن تغاضَينا عن هذه المثالب، فسنتبيَّن كيف استطاع الروائي المغربي الرائد أن يتخذ من أسرة الحاج التهامي نموذجًا لصراعٍ اجتماعيٍّ وقيميٍّ كامل، ومعتركًا لصدام بين زمنٍ (تاريخ) آيل حتمًا إلى الزوال وزمنٍ آخر ينبجسُ من ماضيه، ترى فيه شخصية «عبد الرحمن» وهي تنتفضُ ضد رتابة التقاليد لتخلخُل القيم المُهيمِنة على العائلة، وتُواجِه سلطةَ الأبِ الماحقة، المرادفة لسلطة الأجداد كلهم.

وسنرى هذه الشخصية تفرضُ إرادتَها تدريجيًّا، مفكَّكة الضوابطِ الراسخة، واضعةً مكانَها بدائل من العالم الجديد الذي تنتمي إليه، هذه التي ستُمثِّل قيمُها حلبةَ الصراعِ في قلب الرواية والتاريخ معًا، لتُنجِز بذلك مهمةَ من سمَّاهم المؤلف في مدخل روايته بـ «جيل القنطرة»؛ فباختيارِه للمدرسة الغربية، ودفعِه لأخيه الأصغر في النهجِ نفسِه، وباعتناقه لمبادئ المساواة التي ستُعيد الاعتبار لياسمين (الزوجة الثانية الأمة للأب) وابنها محمود، سيأتي الإنجاز الأكبر لشخصية عبد الرحمن في مسعاه الناجحِ لإخراجِ أسرة التهامي من مُتحَف التاريخ، بل وكل سكان حي المخفية (=المخفية هي الحيُّ الذي تسكُن فيه الأسرة وتدور فيه كثيرٌ من وقائع القصة، وربما كانت تُوازي إحدى الأحياء-العناوين الكبرى عند نجيب محفوظ مثل «قصر الشوق» أو «السكرية») وتلقيحهم برؤيةٍ جديدة للعالم، ثقافيةٍ واجتماعيةٍ وسياسية، وهي بعدُ في حالة كمون وبالتزامه المباشر، أيضًا بالقضية الوطنية، والتحاقِه بصَف الوطنيين، والتضحياتِ التي تحمَّلها هو وجيلُه، نخبة العقد الخمسيني وما قبلَها بقليل. استطاعت هذه الشخصيةُ كذلك تكثيفَ خصالِ المجموعة الوطنية، ومن خلالها تحديدًا، أفعالًا وأقوالًا، بلوَر غلاب خطابَه الأيديولوجي، الصانع لرؤية عالَم طبقتِه الاجتماعية. إن الرواية شكلٌ فنيٌّ ما في ذلك شك، ولكنه شكلٌ مصنوعٌ كوعاء، لاحتواء الإنسان والمجتمع والتاريخ، ولتتفاعل العناصر الثلاثة وتتلاقح بما يصنع النكهة التي يريدها الكاتب لها، وبتأثيرٍ من الرؤية الصانعة لها. إن غلاب ليس كاتبًا ساذجًا، ولا اتخذ من التعبير الأدبي عامة، والروائي تحديدًا، أداةً لصياغةِ الجمال ورصدِ أنماطِ الصراعِ في الحياة فحسب، بل ولكي يأتي هذا الرصد بمثابة شهادةٍ عن الواقع وتأويلٍ له تأويلًا

مدروسًا وموجَّهًا حتى لو كان التعامُل الأقوى للروائي ينبغي أن يتم أو يُفترَض أن يتم مع المُتخيَّل.

بعبارةٍ أخرى فالأمر يتعلق مباشرةً بالواقعية، بمفهومٍ معيَّن للواقعية، وبعلاقتها مع التاريخ، وخاصة حين تجري مقاربتُه روائيًّا؛ لنعد إلى الأذهان بأن الكاتب المغربي وُجد في وضعٍ تطلب منه إنجاز أكثر من مهمة؛ أي أن يكتُب الرواية، ويقدِّم شهادة عن الواقع، ويُسهِم في العمل السياسي، وأن يُعيد، بطريقةٍ ما، كتابةَ التاريخ. وغلاب — الإطار النشيط في حزب الاستقلال — يُعيد كتابة تاريخ الحركة الوطنية التي هو عضوٌ فيها؛ ولذلك يعتبر التاريخ مسلسلًا إيجابيًّا؛ أي إن كل ما يقع هو الحُجة على التحوُّلات التي ستحدُث، الواقعية عنده هي بالضبط الوفاء للتاريخ، لننظر إليه كيف يُقدِّم عمله: «هذه الرواية [دفنًا الماضي] هي انبعاثٌ لرواسبَ عديدةٍ من فترة المخاض في المغرب، هي فترةٌ عاشَها شعبُ بلادي بكل وعيِه وتفتُّحِه على العالم الجديد.» إننا إذن إزاء عمل يندرج، في إحدى مراتب قراءته، ضمن خانة أو مرتبة «رواية الأطروحة» التي يمكن تعريفُها بكونها «رواية واقعية» (قائمة على استطيقا المحتمل والتمثيل) تُعلِن عن نفسها للقارئ أساسًا كحاملة لمعلومةٍ ميَّالة للكشف عن حقيقة مذهبٍ سياسيٍّ أو فلسفي أو علميٍّ أو ديني،[٢١] هي مرتبةٌ تُرصد مرةً أخرى في روايةٍ لاحقة لغلاب «لمعلم علي»[٢٢] حيث نجد نشاط النخبة يمتد إلى مجموع الفضاء الاجتماعي، وتطبعُه هذه بتأثير مبادئها ومذهبيتها.

هنا يحقُّ لنا أن نتساءل: من الذي قام بالدفن وسوَّغه، الأطروحة أم الرواية، مذهبية المؤلف والتصوُّر الخصوصي لنمطٍ معين للواقعية أم الواقعية المنبثقة من جدل الحياة، تبنيها وتقيم كيانَها موهبةُ الروائي وهو يصنع من العلاقات الداخلية والإواليات الحية والأمزجة البشرية عالمًا كاملًا ينبض بقوَّته الخاصة؟ وباستعارتنا لرأيٍ حصيفٍ للوكاش نقول معه بأنه «ينبغي على الكاتب أن يعرف كيف يعكس، وبإدراكٍ بشري، ما هو مركزيٌّ أو محيطي، بما يجعل الصورة التي يُقدِّم مكفولةً في مجرى التاريخ نفسه.»[٢٣]

---

[٢١] انظر بهذا الصدد الكتاب الشهير لجورج لوكاش: ٢٢.

La théorie du roman, Gantier, Paris, 1963.

[٢٢] دفنًا الماضي، م. س، ص٥.

[٢٣] Suleiman–(S.R), le roman à thèse ou l'autorité fictive Paris puf (écriture), 1983, p14.

ونحن نلتمسُ له العُذر في انتهاجِ هذه الطريقة من بين طرائقِ صُنع الرواية وصَوغها؛ ذلك أن عملًا موقعُه الريادة، وبمعنًى ما البداية الكبيرة الصعبة، ويُنتَج في فترةٍ انعتقَت فيها البلاد من الاستعمار السياسي، وتسعى فيها النخبُ الاجتماعيةُ والثقافيةُ إلى رياداتٍ أخرى، مع ما يجُرُّه ذلك من تناحراتٍ حتمية ومزاعمَ قصوى؛ إن هذا العمل، والحالة هذه، لا يُمكِن إلا أن يصطبغ بالشمولية، ومن ضمنها التعميم وتسييد النمط. من هنا، أيضًا، يُصادر الواقع من منظورٍ واقعيةٍ مقنَّنة ومجزَّأة عمادُها الوصف، وتغليب المعالجة الوثائقية والتركيز على المظهر الخارجي للفضاء والشخصيات، وغياب المقاربةِ السيكولوجيةِ للشخصيات وهيمنة وجهةِ نظرٍ واحدة؛ أي الوضع الانفرادي لسارد «واحد أحد»، ساردٍ عليمٍ ومتسلط: إن الشخصية المركزية لعبد الرحمن مسرودةٌ من خارج، ومواقفه وأحاسيسه تُفصِح عنها إرادةُ السارد وحده، هو المتكفِّل بها وجميعُ المسافات ملغيَّة.[٢٤] والحقيقة أنها هيمنة المؤلف الذي يكسو مقاساتٍ جاهزة بلبوس كتابة «روائية» مستعادة؛ أي مُستنسَخة، وهو ما يتناسب تمامًا مع رواية الأطروحة، إنما علينا أن ننتبه بأنه ليست الأطروحة ما يُتلِف رواية ولكن أحادية صوتها، وفقرها في الدلالات الكامنة.[٢٥]

وتصمُد «دفنَّا الماضي»، رغم هذه الاختلالات، في ريادتها، التي ينبغي أن نُسجِّل مظهرًا آخر من مظاهر القوة فيها، والتي تحتاج إليها الرواية عمومًا لتنطلق كجنسٍ أدبي، نعني الفضاء المديني، الشمولي والمتعدِّد في آنٍ، وحيث يستطيع الكاتب أن يُنجِز الرصد الأفقي (على مستوى الزمان والمكان، الفضاء عامة) والعمودي (الخاص برسم الشخصية واستبطانها، وتعميق البحث الذي تسعى إليه، الذي يُشكِّل هُويَّتَها وبعضَ هُويَّة الرواية).[٢٦]

لقد وجد غلَّاب ضالته في فاس، وفي فاس المدينة المكتملة عمرانيًّا وبشريًّا واجتماعيًّا وثقافيًّا، وسياسيًّا أيضًا، باعتبارها المعقلَ الرئيسَ للحركة الوطنية، ومنها انبثقَت أبرزُ

---

[٢٤] غلاب، لمعلم علي، بيروت، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧١م.

[٢٥] Lukacs, Goerges, la signification présente du réalisme critique, Gallimard, 1968, p. 108.

[٢٦] «يستطيع السارد أن يكون أكثر بُعدًا أو قُربًا من الشخصيات في القصة التي يسرد، ويُمكِن أن يختلف عنها، مثلًا، أخلاقيًّا وثقافيًّا، وزمنيًّا.»

Wayne, Booth, Distance et point de vue, in Poétique du récit; Paris, Seuil (Points), 1977.

Bourneuf, L'Univers du roman, Paris Puf, 1981, p. 107.

شخصياتها، في فاس التاريخ والمجتمع والتقاليد وأسلوب العيش والشخصيات والأطياف والمصائر ضمن المصير الكلى، وتأتي الرواية لتُبنى حول البحث عن الوحدة الكلية للواقع. إن واقعًا، مجتمعًا، وضعًا مكتملًا، تشكَّلَت أطرافُه، وتحدَّدَت امتداداتُه، وتمايَزَت العلاقاتُ والرؤى فيه، وأصبح قابلًا لأن تتعدَّد فيه البنيات وتتداخل تداخُل الحقيقة بالخيال، والوهم بالواقع. إن وضعًا كهذا لهو الملائم للرواية، وذلك ما فَهِمه غلاب، واهتَبل فرصتَه قبل أن تتفكَّك تلك الوحدة الكلية، أو يصعُب بتاتًا إعادةُ تركيبها، وينقلب المجتمع من جديد لا روائيًّا؛ أي مبعثرًا، منفلتًا، لا يسمح بالتجميع في أكثر شذراته، وبروقه، ومفارقاته العارضة؛ أي الإمكانات التي تؤهِّل لإنتاج القصة القصيرة وتتألف فيها؛ ولذلك فإن المساحةَ الأوسعَ التي امتد فيها الأدب المغربي الحديث هي التي شغَل حيِّزَها هذا الجنسُ الأخيرُ بجدارة. أجل لقد تتابَع إصدار الرواية، ببطء، طبعًا، لكنها جاءت جُلُّها غنائية Lyrique ذات إيقاعٍ بَوْحيٍ ونشيدي، مطرَّزة بخيوطٍ ملوَّنةٍ واضحةٍ للسيرة الذاتية، لشخصياتٍ تُراوِح مكانَها لا سيَر شخصياتٍ روائيةٍ حقيقيةٍ تتحرك في الزمان والمكان، ولها مسارٌ طويلٌ ومؤشِّر حتى لو كان في الذهن، هذا المسار هو المجتمع الجديد الذي راح يُولَد ويتبلوَر، بعد الاستقلال، عَقدًا بعد عَقد، وأزمةً بعد أخرى، وجيلًا بعد جيل وإلى جانب أجيال، مجتمع ممتد في فضاءاتٍ واضحة، ومعتركاتٍ مسماة، فيها قيمٌ تتفسَّخ وقيم تنهَض، بين أطرافٍ أو طبقاتٍ أو فئاتٍ تعيش أنواعًا من الصراع شتَّى. وبالطبع فإنها العناصرُ الضرورية لصنع عالَم الرواية التي مناصَ لها بعد ذلك من الموهبة والحنكة وطول المراس.

لقد كان غلاب محظوظًا حقًّا، فقد وجد بورجوازية — البورجوازية المدينية الفاسية — جاهزة، وفضاءه ناجزًا، وشخصياته وأبطاله حاضرين، ومعركتهم قد فُضَّت أو هكذا توهَّم، وصراعاتهم في الطريق إلى الحسم، والقالب الفني متوفرًا، ورؤية العالم التي ينبغي أن تحرِّك عالم الرواية وتسيِّرها مبذولة، وكانت سيرة «سبعة أبواب» تمرينَه السردي الأول، فتهيأت له كل المواد تقريبًا ليكتب عملًا غير مسبوق في أدب وطنه، ويرتاد طريقًا ستكون، وستستمر في ظننا، صعبةً ما دامت الرواية في هذا الأدب تُواصِل تأسيسَها، وإن أمست مرفودةً بتجربةٍ لا يُستهان بها، وكُتابها يتمكَّنون تدريجيًّا من تمثُّل مفهوم الجنس الأدبي نصًّا وأفقًا وتعبيرًا، وتخييلًا على وجه الخصوص، وإن من يُحاول أن يتتبَّع خُطى هذه الكتابة منذ «دفنَّا الماضي» في منتصف العقد الستيني إلى آخر عمل.

بناء المدينة روائيًّا:
أعمال محمد زفزاف نموذجًا

لا بد من التصريح في مدخل هذه الدراسة بأن الموضوع الذي تُخصَّص له هذه الندوة[١] الكبرى ذو أهميةٍ بالغةٍ لاشتماله على المُكوِّن الرئيس للرواية الحديثة، والرواية المعاصرة. إن هذا الجنس الأدبي، الخِصْب والصارم، استثمَر عَبْر تاريخه الطويل إلى اليوم، في مدى ثلاثة قرون على الأقل، تيمات عديدة (بين تراجيدية، وهزلية وساخرة، وتربوية أو لا تربوية، وثقافية وثقافية عاطفية) صَنعَت محتواه، وتدخَّلَت دائمًا في صياغة تشكُّلاته البنائية وبلورة خصائصه الفنية، إلى الحد الذي اعتبره النقدُ الأدبيُّ المختص قد اكتمل أو كاد يكتمل،[٢] باعتبار أن هذه التيمات، وغيرها، عملَت ووظِّفَت فكريًّا وخلقيًّا ونفسيًّا في الأطُر المادية الممكنة التي تحرَّكَت فيها الروايةُ شخصياتٍ وأحداثًا ومصائرَ وأزماتٍ وعلى صعيد القِيَم والتصوُّرات والوعي، أيضًا.

[١]* قُدِّمَت هذه الدراسة في أعمال مؤتمر الرواية العربية، المنعقد بالقاهرة (١٨–٢٢ أكتوبر ٢٠٠٣م)، والذي خصِّص لموضوع: المدينة في الرواية العربية.

* محمد زفزاف (١٩٤٦–٢٠٠١م)، قاص وروائي من المغرب، من المرسخين لكتابة القصة القصيرة، وكبار معلميها في الأدب المغربي، والعربي عامة، ومن رُوَّاد الرواية في أدبنا، جدَّد فيها، ونُشرَت له أعمالٌ كثيرة، نثرية وشعرية وتُرجمَت عديدٌ من نصوصه إلى لغاتٍ أجنبية.

[٢] Jørgensen, Kathrine, La Théorie du roman, Thèmes et modes, Hndeldshøjskolens Forlag, Copenhague, 1993, CF, pp. 144–147.

لكن الرواية، هذا «العالم النثري» المُعبِّر والواصف للعصر الحديث، في طبيعتِه الثانية، ولتناقُضاتِ بحثِ الإنسان فيه، حسب نظراتٍ أولى للوكاش الشاب، لن تمتلك قدرةَ التعبير هذه، ولن تتحوَّل إلى النوع الملحمي الجديد إلا عندما ينتقل الإنسانُ للعيشِ والصراع، والإحساس، والبحث عن مصيرٍ في محيط المدينة، وتصنع هذه بنياتِ المجتمعاتِ الجديدةِ وتعبيراتِها.[٣]

لذا فإن هذا المكان الجديد، المغاير لأمكنةٍ أخرى، سيغدو قطب الرَّحى في الجنس الأدبي الذي سيهيمن تدريجيًّا على الجغرافيا والإنتاجية التخييلية الأدبية، منذ منتصف القرنِ التاسعَ عشر، وصولًا إلى العقد الأول من القرن الجديد، مكتسحًا في طريقه أشكالًا من التعبير وألوانًا من التمثيلات والرؤى حتى ليكادُ يتحوَّل في آداب جميع الشعوب إلى الأداة الأولى لتشخيص أوضاع الفرد والجماعة النفسية، والسلوكية والوجودية والمادية قبل ذلك، في المجتمعات الحديثة.[٤] ونستطيع الوقوف من خلال هذا الجنس، دائمًا، على التبدُّلات الجذرية والتحوُّلات النوعية للطبقات الاجتماعية والبِنيات الذهنية، ناقلًا لنا في مرآةِ نصوصِه السرديَّة المتلوِّنة، المتبدِّلة بدورها، رؤى العالم المتميِّزة والمتجدِّدة.

من المناسب لفتُ النظر، أو على الأقل التذكير، بأن مرجعيتنا — مرجعيتنا جميعًا — في هذه القراءة، كانت وتتواصل على الأغلب، غربية، والنظرية، بالتالي في الموضوع الذي نحن بصدده، تتوازى مع النص المبدع، المُنتج للمدينة، المدينة الغربية على وجه التحديد، والتي سعَينا بطرقٍ شتَّى إلى تقليدِ نموذجِها في المعمار والبِنيات والوظائف والسرد الأدبي ما يستدعي في هذا المضمار سؤالَين على الأقل؛ أولهما: هل نتحدث عن موضوعٍ واحد، أو متماثل، حين نتطرَّق إلى المدينة هنا وهناك؛ أي في الرواية العربية سليلة الروايةِ الغربية؟ ثانيهما، وهو مِن ضَربِه، أي مدينة هذه التي ترسمُها، تنتجُها، تصممُها وتعمرُها الرواية العربية ونعثُر عليها فيها؟

ما من شك أن الإجابة عن أحد السؤالَين أو عنهما معًا، من شأنه أن يُوجِّه البحث في هذا الموضوع، ويُلزِمه بالحذر من الانسياق مع مسلماتٍ وأحكامٍ جاهزة، تخُص معطياتٍ ونصوصًا قبْلية وغيرية. من باب الحذَر مثلًا أن نتساءل هل المدينةُ موجودةٌ في الرواية

[٣] Lukacs, George, La Théorie du roman, Gonthier, coll. Méditations, Paris, 1971, p. 56.

[٤] RIZZANTE, Massimo-Histoire ou géographie du roman-in atelier du roman-Paris, juin 2001 pp 94-96.

العربية أصلًا؛ وبالتالي أي مدينةٍ هذه التي سأتقصَّى موضوعَها وعالَمها في رواية محمد زفزاف؟

من غير أن نُسهِب في فرز وتفكيك العناصر الثاوية وراء السؤالَين، سنُبادِر إلى الإقرار بأن المدينة ليست معمارًا وأحجارًا وحدهما، بل هي بالإضافة إلى ذلك سيرورةٌ تاريخية؛ عناوينها ومقتضياتها ثقافةٌ مخصوصةٌ بها وعلاقاتٌ مدينيةٌ مشترطةٌ معها، ونمط عيش وإنتاج مقترنان بهذا التحديد الحضري والاجتماعي، الذي يعود بدوره فيُنتِج التعبير الأدبي الأنسب له. في بداية التأسيس الفني للرواية بالمغرب كتب عبد الكريم غلاب «دفنًّا الماضي» (١٩٦٦م) فجاءت منسجمةً في انعكاساتِها وتشخيصِها مع صورة المدينة العربية التقليدية (فاس)، وفي الفترة نفسها تقريبًا أصدر عبد الله العروي روايته الأولى «الغربة» حيث ظهرَت المدينة اغترابًا مزدوجًا بين وفي «أنا» وطنيةٍ أصلية (بلدة أزمور، مسقط رأس الكاتب) و«أنا + الآخر» غربية (باريس، منبع الثقافة والصحو الفكري والوجودي). وتَلاهما مبارك ربيع في روايته «الريح الشتوية» الذي رسَم عملية النزوح القَروي الأوَّلي إلى المدينة الحديثة (الاستعمارية) وهي الدار البيضاء، واندراج القرويين في أول عملية تبتلُر (الانتقال من الخدمة في الحقول إلى الخدمة في المعامل، ويقابله انقلاب في الوضع من مُزارِع إلى عامل) دون أن تُراهن الرواية على المسح السردي والوصفي للمسافة الممتدة من بداية تفتُّت البِنية القَروية والاستتباب التدريجي للبنية المدينية.

والواقع أن الروائي المغربي ألفَى نفسه في وضعِ مفارقةٍ مؤدَّاه وجودُه في المدينة واغترابُه عنها في آنٍ واحد، وهو حالٌ من التمزُّق نجَم عنه، في الأقل، اضطرابٌ في الوعي بالمكان، وتأخُّر بالتالي في التعبير عنه، ما يفسِّر تأخُّر نضج النص السردي الطويل في أدب المغرب الحديث، خاصةً بالنسبة لكُتاب كان إدراكُهم الفني للوازمِ تكوينِ هذا النصِّ متواضعًا بعدُ، وفهمُهم للحالة الروائية ألصق بالواقعية الحرفية منه إلى الاقتراب من النزعة التخييلية مدماك الحالة.

ومحمد زفزاف كان من هذا الرعيل ومختلفًا عنه، ولقد عَرفَ بعد ترحُّلٍ وتربُّصٍ كيف يختَط مساره ويبني المدينة في رواياته؛ ذلك البناء الذي سنتوقَّف عند أجلى معالمه، وأقرب مسالكه.

فهو، بعد أن رحل إلى غرب مزاجه ونزواته، عابرًا البوغاز ليحُط قريبًا من «طريفة» عند ساحل «طوري مولينوس». ليس هو بالضبط وإنما محمدٌ الآخر، شخصيته التي سوف «تؤلِّه» «محمدوس»، ليعبَّ الملذَّات، ويحرق جسده الأسمر بالأجساد البيضاء (الشقراء)

المشتهاة، ترك بطله (= أناه، الأعلى) مدينةً يشعُر فيها بفقدان إنسانيته، وبالحرمان، (ما يشبه الخصاء) وسيطرة فئةٍ واحدةٍ على كل الامتيازات ليرحل إلى شمال «مدن» هي «عالمٌ مسحورٌ رائع».[٥] ليست مدينة زفزاف الأولى بنايات، ولا شوارع مبهرة، ولا نسَقًا من العيش منظَّمًا؛ أي كل ما يختلفُ عن نسَق الأرض الملعونة، وإنما هي باختصارٍ شديد، جسدٌ يتحلَّب له ريقه؛ هي شهوةٌ حارقه (نزعةٌ أبيقوريةٌ طافحة) تجاه المرأة (سوز)، التي هي بشرية، وقارَّة، ومدينةٌ مطلقة.

الحق أن زفزاف سرعان ما سيعبُر مرحلة «النزوة» هذه، التي كانت بمثابةِ تفريغٍ للمكبوت، وتصفيةِ حسابٍ عاجلةٍ مع وضعٍ تحكمه «الأقلية البيضاء» (كناية عن البورجوازية، في المدن المغربية الكبرى، والدار البيضاء حيث عاش الكاتب، تحديدًا). وسوف يُقدِّم التصُّور والتصوير اللذَين رآهما مناسبَين للمدينة، إزاء وضعِ المفارَقَة المشار إليه، وذلك ضمن عملية بناء النص السردي في الأدب الحديث بالمغرب لنَلحَظ تلازُمًا بين البناءَين. ولسوف يكون هذا القاص والروائي المتفرد سبَّاقًا إلى إدراك أن هناك عالَمين متمايزَين؛ واحد هو الواقع أو الواقع المركَّب بالأحرى. والثاني هو النصُّ أو النصُّ المتعدد، هو ما يلد الأول ليمنَحه ملامحَه ويخُصَّه بسجاياه، ما يتطابق تمامًا مع العُرف الفني القاضي بأن «الفضاء الروائي هو أصلًا فضاءٌ لغويٌّ مصنوعٌ كليًّا».[٦] ومعناه، من نحوٍ آخر، وباستعارة عبارة لوتمان، فإنه «لا يُوجد فضاء [أقول مدينة] معطاة لنا حقًّا؛ إذ علينا نحن أن نُنتِجَه بأنفسنا[٧] باعتبار أنه «تُولد في الأدب تركيباتٌ لكلماتٍ متخيَّلة من طرَف مَن يكتُبها.»[٨]

هذا ما سعى زفزاف إلى صنعه، وقد فَطِن للمفارقة، ونتيجة وضعٍ شخصيٍّ واقعيٍّ يتميز بانتماء الكاتب أصلًا إلى حيٍّ من أحياء الصفيح (حزام الفقر) الواقعة في ضاحية مدينة القنيطرة، وانتقاله المُسترسِل إلى هذه المدينة، وإلى أخرى أرحبَ منها وأهم؛ أي الدار البيضاء، سيعمل فيها ويعيش ليبقى مغتربًا عنها في الآنِ عينه. سيُسهِم هذا الاشتراطُ مع ما يمتلكُه الكاتب من تمييزٍ حصيفٍ بين ما ينتمي إلى الواقع صِرفًا، والأنسب للمعادلة السردية

---

[٥] زفزاف «المرأة والوردة»، بيروت، منشورات غاليري، ١-١٩٧٢م (سلسلة الكتاب الحديث) ص١٠-١١.

[٦] LOTMAN, Louri–la structure du texte artistique, Gallimard (nrf), p37.

[٧] نفسه، ص٤٧.

[٨] ن.

الفنية، في صنع التصوُّر الخصوصي لطوبوغرافية المدينة، والرؤية عنها، وشخصياتها وعلائقها المادية والسيكولوجية، وتوليد القيم الأيديولوجية والرمزية عَبْر خطابٍ جهيرٍ لا يتردد في التعرية والإدانة؛ هو ذاتُه الخطاب الذي سيسود أغلبَ النصوص السردية الواقعية لِحقبتَي الستينيات والسبعينيات.

لنحاول تفصيل القول في هذه العناصر:

= يذهب الروائيون عادةً إلى المدن واصفين، ومُجزِّئين الأماكن والمساحات الملائمة؛ حيث يتمُّ الفِعل وتتحرَّك الشخوص، ويُعمد غالبًا إلى تنظيم الفضاء الروائي وَفقًا لتوظيفاتٍ مدبَّرة.[٩] ولعل أقلَّ ما يمكنُ تعيينُه كعلامةٍ أولى في تدشين هذا الفضاء — مسرح الأحداث — هو الاسم، بدءًا إن شئنا، وعلى سبيل المثال، من «زقاق المدق»، و«قصر الشوق»، «القاهرة الجديدة» (نجيب محفوظ) وصولًا إلى «لا أحد ينام في الإسكندرية» لإبراهيم عبد المجيد.

أما زفزاف فيكسر القاعدة، عامدًا إلى كسر المتعيِّن وتعويضه بالعلامة السيميائية، فإذا وَرَد الاسم فاعتباطًا، ولتُلصَق به نعوتٌ وأحكامٌ عامة، فلا يظهر مؤسسًا كما ينبغي له في الرواية بل نتيجة. إن روايات «أرصفة وجدران»[١٠] «بيضة الديك»،[١١] و«الحي الخلفي»،[١٢] تعمل ثَلاثتُها وَفْق هذا الاتجاه. تجري وقائعها في مدينة الدار البيضاء، لكن الاسم في حد ذاته لا يتجاوز دور الرسم الأيقوني «في الدار البيضاء يُحبون المال والفسق»؛[١٣] «الدار البيضاء كبيرة، ويُمكِنُني أن أضيعَ فيها.»[١٤]

يُعزى ذلك إلى أن زفزاف يُفكِّر منذ البداية في بناء المدينة روائيًّا، بالمعمار والمواصفات، بالدَّوالِّ القادرة على إنتاج المدلولات التي تُمثِّل رؤيته للعالم، وهي اقتناعاتٌ فكريةٌ وأيديولوجيةٌ ووجودية.

= تُبنى المدينة روائيًّا خارجَ أيِّ مكانٍ يستحق الاسم، في منطقةٍ غُفل؛ ومن ثم ينعدم العنوان (التعيين والدوال) ويصبح مشغولًا بالدلالة «الحي الخلفي» مسبقًا — أي الدوني،

---

[٩] Bourneuf, Roland, l’organisation de l’éspace dans le roman, Etudes littérature, Avril 1970, pp. 77–94.

[١٠] زفزاف. م. «أرصفة وجدران»، بغداد، منشورات وزارة الإعلام، ١٩٧٤م.

[١١] زفزاف. م. «بيضة الديك»، الدار البيضاء، منشورات الجامعة ١٩٨٤م.

[١٢] زفزاف. م. «الحي الخلفي»، الدار البيضاء، منشورات عالم الصحافة، ١٩٩٢م.

[١٣] الديك، ص٣٧.

[١٤] نفسه، ص٤٩.

الواقع المكان والأحياء الطبيعية — ما تلبث أن تُفكَّك في دوالَّ صغرى في جُملةِ تمثيلاتٍ من قبيلِ سكان يعيشون في «جُحورٍ مظلمة» أو يتكوَّمون في «مجموعة من أكواخ الصفيح الواطئة المتربة»، هؤلاء «الذين جاءوا إلى الدار البيضاء مُتشعبِطين في عربةٍ أو شاحنةٍ أو مشيًا على الأقدام، وناموا في الشوارع الخلفية والأزِقَّة والحدائقِ العموميةِ والإسطبلات».[١٥]

= تُبنى المدينة روائيًّا على قاعدتَي التعارُض والإحالة المتبادَلة: القاعدة الأولى تمثل، طوبوغرافيًّا — وهو كما نعلم، واقعُ جُل الحواضرِ الكبرى في العالم الثالث، مع كل الكليشيهاتِ التي يستتبعُها رسمُ التعارُض — زوجَ الهامشِ والمركز، وقيميًّا زوج الفقر والغنى. والقاعدة الثانية تُمثِّل زوج الظهور والخفاء، يلتقيان معًا حول محور مدن الغياب؛ إما لأنها لا تُطال، لوقوعها في أحياء تعيشُ فيها عائلاتٌ مُوسِرة وطبقةٌ مرفَّهة، فإذا ذهبَت إليها شخصيات الرواية فهي لا تظهَر لأنها تتسلَّل إليها ليلًا للسرقة أو النبش في النُّقايات؛ وإما لأن مدنًا، كهذه، محجوبةٌ عن الأنظار في هامشيَّتها، منبوذةٌ في فَقرها وطُفَيليَّتها، ببشَرها النازح على المدينة الأصلية الكبيرة أو المُنتفِخة.

= تُبنى المدينة روائيًّا عند زفزاف، انطلاقًا من صَوغ أو ترتيب لتفضيةٍ سردية، تلك التي وجَدَت توجيهَها الأبلغَ فيما سمَّاه باشلار بـ «شعرية الفضاء»، وهو ما أطلَق عليه «السيكولوجيا النسَقية لمواقعِ حياتنا الحميمية»،[١٦] ويُمكِن مقاربتُها من خلال القيم الرمزية المحايثة لمنظورِ السارد أو شخصياتِه أو أمكنةِ إقامتِهم وتحرُّكِهم. في الروايات المذكورة للكاتب، وفي أخرى، يجري استثمار الفضاء، عَبْر هذه المقاربة، والمدينة ليست شيئًا سوى بؤرها ونتوءاتها؛

أمكنة ضيقة – فاسدة – مختنقة – مُعتِمة.

غُرف صغيرة – هواء فاسد – زنازن – عُلَب ليل.

حانات – مخافر شرطة – غُرف فوق السطوح.

شبه مطبخ ينام فيه اثنان – سقف زنك فيه ثقوب.

كل هذه العلامات تصُوغ براديغم العَوَز والحرمان، المخصَّص لفضاءِ مدينةِ الهامشِ (الحي الخلفي).

---

[١٥] «الحي الخلفي»، ص٩.

[١٦] Bachlard, Poètique de l’éspace, Paris, Puf, p. 17. انظر تحديدًا المقدمة.

هذه مدينةُ محمد زفزاف الحقيقية والمتخيَّلة، يذهبُ الساردُ ليلًا كي يصفَها ويحكيَها أوانَ احتجابها عن الأنظار، في الحُفَر، والحانات، وبيوت الدعارة، والزوايا التي يجتمع فيها البحَّارة والمشرَّدون، واللصوص، والمحجوبة في النهار لأنها عالمٌ لا ينهضُ إلا في الليل، وفي النهار يستثني من الظهور بحكم موقعه الخلفي، في حزام المدينة الحديثة الأخرى الرأسمالية والصناعية. وفي كلتا الحالتَين ينبني الفضاء الروائي بواسطة طبقة من الأمكنة، هي التي يُسمِّيها فليب هامون بـ «الأماكن السبرنطيقية؛ حيث تُخزَّن المعلومة، وتُرسَل، وتُتبادَل وتأخذ شكلها».[١٧]

تبدو مدينةُ زفزاف، للوهلة الأولى، وهي تتخلَّق وجودًا قبليًّا، ماديًّا بالطبع، ولكنه وجودٌ غيرُ شرعي، المعلوم ببناءٍ عشوائيٍّ خارج المدار الحضري (القانوني): «(...) بعيدًا عن هذه البنايات تكوَّنَت مجموعةٌ من أكواخ الصفيح الواطئة المتربة» يقطنُها «الذين جاءوا إلى الدار البيضاء مُتشعبِطين في عربة أو شاحنة، أو مشيًا على الأقدام»،[١٨] يسكُنها بشرٌ غيرُ شرعي «(...) فكما وُلِدوا في البادية بدون هُويةٍ وبدون عِلمٍ من الدولة فهم يفعلون نفس الشيء، في الضواحي أو في أماكنَ أخرى مثل الذباب والصراصير والزنابير، وهم بدون هُوية دائمًا إلا وقت الانتخابات؛ إذ يخرجون كجرذانٍ قاموا ليقولوا بصوتٍ واحد «هم»، وبعد ذلك يعودون إلى جحورهم المظلمة.»[١٩]

هذا الوجود الغفل والمهمَّش؛ حيث شروط الاعتراف ملغاة، وعلى رأسها الهُوية، هو الفضاء الأثير لدى زفزاف منذ رواية «أرصفة وجدران» (١٩٧٤م) التي ليس لبطلها بومهدي أيُّ ارتباطٍ بواقعه المعيش رغم انشداده القَسْري إليه، وحيثُ نراه فيه ضائعًا في متاهة النفس، غير مقتنعٍ بالمُناخ الطلابي في الكلية، ولا يجد الاستقرار في ذاتٍ لم تحُزْ بعدُ فرديَّتَها، وتتخبَّط في مشاعرَ وجودية؛ ذات في اللامكان واللازمان.[٢٠]

وإذن، فإن زفزاف يشيد مدينتَه الروائيةَ في هذا اللامكان بالضبط. وسكانها هم من اللابشر، ونمطُ عيشِهم هو اللاعيش، المُخِل بالقواعد والأخلاق المرعية. وهويتهم هي

---

[١٧] انظر Les lieux du réalisme, Pour Philippe Hamon, textes réunis et présentés par Vincent Jouve et Alain Pagès, L'improviste, 2005.

[١٨] «الحي الخلفي»، ص٩.

[١٩] نفسه، ص٨.

[٢٠] «أرصفة وجدران»، ص٨٨.

اللاهوية، وأبطالها لصوص، وحمالون، وعمال موسميون، وقوَّادون، وبنات ليل، وخائبون، وخائبات من كل نوع. من السهل وسمها دلاليًّا بالمدينة الضد، لكن الروائي لا يعترفُ بغيرها؛ ولذلك تبقى المدينة الحديثة، الاستعمارية، العصرية، بثقافتها التمدينية، وعلاقاتها المركنتلية، هي الضد، والسبب هو أن المنظور أن رؤية العالم لدى الكاتب، سواء تحُفُّ بالنص السردي أو تتبلور كنسَقٍ خطابي، هما اللذان يُبئِران الفضاءَ المرصودَ لتُكثِّفه شخصياتٌ من جنسه تُكيِّف ثقافتَه وتُنمِّط عيشه.

إن بناء المدينة روائيًّا عند زفزاف هو في الآن عينه توظيفٌ سردي لشخوصٍ جديدة، في محيطٍ غيرِ مألوف، على قاعدة التناغُم بين الفاعل ومحيطه المهمَّش (هي الشخصيات الوحيدة الأثيرة عند زفزاف، وإن وُجِد غيرها، فهو امتدادٌ لها، وتجسيدٌ إضافيٌّ لقدراتها) بتآلف مع الهامش يجمعها براديغم الهامش، الذي يعني من نحوٍ آخرَ الأسفلَ والحطَّة؛ فها الرواية تتغيَّر، تغيِّر جلدها، وتنسخ مذهبَها؛ حيث تُقدِّم لنا فضاءٍ تخلو فيه الحياة وبحث الفرد من أيِّ أفقٍ أخلاقيٍّ ومثالي. وإذا كان انتقال الرواية إلى المدينة، إلى الوسط الحضري، قد وضَع حدًّا، عمومًا، لهذا البحث،[٢١] فإنه عند زفزاف يقيم نوعًا من الإبدال مع قيمِ جماعةٍ جديدة، قل مختلفة، كما فعل شارل بوكوفسكي في الفترة نفسها، ومهَّد شارل ديكنز، من وقتٍ بعيد، وهو يهبط إلى القاع في الأحياء الفقيرة والزوايا المُعتِمة.

ومن نحوٍ آخر، يعتبر وصف هذه الشخصيات، وإبراز أسلوب حياتها وأخلاقها الخصوصية، وصفًا للمدنية الضد التي تُلغى أخرى قبالتَها، سابقة عليها. وفي المحصلة، فإن فيزيونومية الفضاء تتطابق وتتكامل مع فيزيونومية الشخصية، وبالعكس.[٢٢]

بهذا التوظيف كانت الرواية في أدب المغاربة تتجه إلى الأداء الفني الأليَق بجنسٍ أدبي يحتاج إلى توفُّر مجالٍ اجتماعيٍّ قابلٍ للتفضية الروائية، ويتخصص طبوغرافيًّا، وطباعًا، وقيمًا وعلاقاتٍ باندراجه فيها. معلوم أن الأجناس الأدبية لا تُولَد ولا تتطور، كما لا تفنَى، بمعزلٍ عن الشروط الموضوعية التي تتحكَّم في بيئةٍ بعينها، والرواية على الخصوص لا ترقى إلى الوضع المحسوم للنوع إلا وقد تحصَّلَت فيها وانتسبَت إليها الصفة الاجتماعوية

---

[٢١] Cf. Pavel, Thomas Reflexions sur l’histoire du roman in le débat, Paris, Gallimard, n° 120, mai–août 2002, p. 94.

[٢٢] نفسه، ص١٠٨.

la sociabilité كموضوعٍ متميز، إضافةً إلى أن الرواية هي الفنُّ الأولُ الذي يعني الإنسان بكيفيةٍ سوسيوتاريخيةٍ جهيرة.

وعلى مستوًى أخير — في حدود ورقتنا — فإن المدينة والفضاء المديني يشتغلان في رواية زفزاف على مستوًى آخر، هو تلقِّي القارئ حين يُعيد بناءهما؛ إما وهو يقطُن بالمكان أو يُلملِم أطرافَه المبعثَرة مع الشخصياتِ المبعثرة، بدورها، فيما أمكن رسمُه من تخطيطاتها، ومن خلال سلوك ووقائع حياة الشخوص. والحق أن المتلقي الذي سيُنجِز هذا الفعل واحدٌ لا عدة؛ أي لا بد له من التماهي مع فضائه. إن الدار البيضاء المُفترَضَة في السرد التخييلي لزفزاف لهي مدينةٌ لا يمكن أن تُستعَاد واقعيًّا وتخييلًا إلا في تلقٍّ معيَّن؛ لأنه وهم تمامًا وجود كاتبٍ أو روائيٍّ لجميع الناس (القُراء).

وأخيرًا وليس آخرًا، إن المدينة والرواية في أعمال الراحل محمد زفزاف متبادلتا التأسيس والتكوين ومتوازيتاه. وإذا كانت الرواية لا تستطيع أن تُشيد المدينة وتُقيم فضاءاتها إلا باللغة والتخييل، فإن ظهور المدينة الحديثة يبدو وكأنه شرطٌ لا مناص منه لكتابة الرواية؛ فلقد احتاج الأدب المغربي إلى زمنٍ لا بأس به لكي يتخلق فيه هذا الجنس الأدبي. ولا يُعزَى ذلك إلى صعوبات التعلم، وضرورة صقل الموهبة وحدهمها، بل وإلى توفر الفضاء المديني، بمعضلاته وأبطاله وتبلوُر علائقه المختلفة عن فضاءات الأدب، الأغراض الأخرى المعهودة، وهذه من غير شك، قضيةٌ نقديةٌ أخرى جديرة بالتأمل، ويسمح السرد الروائي لدى زفزاف بتطويرها في سياقٍ أوسعَ مما نحن فيه.

محمد شكري: الذي فاته أن يكون ملاكًا[1]

I

يختتم نص «الخبز الحافي»[2] لمؤلفه الكاتب الراحل محمد شكري إيقاعيًّا ب «جناز» Requim، وتعريفه حسب قاموس Robert الفرنسي أنه صلاة «غناء أو مغنَّاة للموتى أو ترتيل موسيقي في الصلاة على الموتى، حسب الطقوس الكاثوليكية» وهو ما يُمكِن تشخيصُه وتبيُّن توزيعه كما يلي:

(١) في الصفحتَين الأخيرتَين للكتاب (٢٨٧–٢٨٨) يبدو نهايةُ رحلةٍ طويلةٍ من مغامرات السارد–الشخص أو هو الشخصية محمد شكري (نسبة إلى قبيلة بني شكر في جبال الريف)، بتحقيق منعطفٍ حاسمٍ في حياته متمثلًا في الانتقال من طنجة إلى مدينة العرائش جنوبها، بعبارةٍ أخرى في إحداثِ قطيعةٍ مع مرحلة الجهل والأمية التي طالت في حياة السارد إلى أوْجٍ من المراهقة، والانتقال إلى فضاء القراءة والكتابة؛ أي بالدخول في مرحلة التعلُّم المدرسي بانتظام، فهو سيحرص على تحريك وعينا بهذا التحوُّل عندما يُعلِمُنا بتوجُّهه إلى المقبرة حيث يُوجَد قبر أخيه (الذي أزهق أبوه رُوحَه خنقًا بين يدَيه وهو في سني الطفولة، وهي الحادثة التي ستخلق عند شكري القطيعةَ مع الأبِ خاصة، والعالمِ العائليِّ عامة، ليعيش حياتَه كلها بدون اقتران، خلا طنجة التي لم يكن يغادرها إلا

---

[1]* قُدِّمَت هذه الدراسة في الحلقة الدراسية التي نظَّمَها منتدى أصيلة (خلال موسم أصيلة الصيفي لسنة ٢٠٠١م) تكريمًا للراحل محمد شكري الذي كان ما يزال حيًّا، مرحًا، آنذاك.

[2] تعتمد الطبعة السابعة من الكتاب، بيروت، دار الساقي، ٢٠٠٢م.

لمامًا وللضرورة القصوى). في المقبرة سيطلب من الشخص،[٣] وهو حسن، المتعلم، أن يقرأ القرآن ترحُّمًا على أخيه الضحية، وسيُجيبه: «سأقرأ عليه سورة يس»، بعدها «أخذ يقرأ» (ص٢٢٨).

(٢) ينتهي النص دلاليًّا بإعلان التوبة (Le repentir)، أو بتعبيرٍ يشي بالإحساس بها، وهي شعورٌ ديني، ونزوعٌ تتدخل كما تتداخل فيه قوى الخير والشر بالانتصار والتطلع للأولى، والتنصُّل من الأخيرة وإبداء الأسف لاعتناقها سابقًا. جاء في قاموس مختار الصحاح للرازي: «التوبة: الرجوع عن الذنب»، ومعنى الذنب ارتكاب إثم بجريرةٍ دالةٍ دينيًّا؛ قال تعالى: ﴿فَإِن تُبْتُمْ فَهُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ﴾ وقال تعالى: ﴿فَإِن تَابُوا﴾ [أي المشركين] ﴿وَأَقَامُوا الصَّلَاةَ وَآتَوُا الزَّكَاةَ فَإِخْوَانُكُمْ فِي الدِّينِ وَنُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ﴾ (سورة التوبة: ١١).

يكتب السارد-الشخص: «فجأةً فكَّرتُ. لكن، لماذا هذه القراءة على قبر أخي المجهول؟ إنه لم يذنب (...) تذكَّرتُ قول الشيخ الذي دفنه: «أخوك الآن مع الملائكة» أخي صار ملاكًا، وأنا؟ سأكون شيطانًا، هذا لا ريب فيه» (٢٢٨). ليس هذا التحصيل، ثم الإقرار بهذا الاستخلاص سوى توكيدٍ للمطمَح الممنوع، فما فات (الملائكية) هو المرغوم حقًّا، وليس ما بقي أو سيأتي (الشيطنة، النزعة الشيطانية) التي يكفي تسميتُها أو الجهرُ بها لإدانتها والرغبة في التنصُّل منها، وهذه الرغبة هي بالذات منحى التوبة (Le sens du repentir).

(٣) ينتهي النص أدبيًّا (أي خطابًا، على مستوى التلفُّظ) بالتلميح بخطابٍ مضمر: ما بات يُروَّج له بمصطلح المسكوت عنه، وهو جهيرٌ في آن، يُفصِح عنه الفوات (الحسرة) والملفوظ هو: «لقد فاتَني أن أكونَ ملاكًا»، يتخلَّله خطابان هما: «آه، لقد فاتني (...)» وإذن، سأصير شيئًا آخر ... سأصير شيطانًا [مذنبًا]، وسأقضي حياتي، سأعيشها [خطيئة الحياة (Le péché)] لأُكفِّر عن هذا الذنب [«الصغار إذا ماتوا يصيرون ملائكة والكبار شياطين» ص٢٢٨، يصيرون كُتابًا].

«لقد فاتني أن أكون ملاكًا»، في الزمن الماضي، طبعًا. إنها جملة، رغم امتلائها بالمعنى فإنها تشكو من نقصان، بما أنها تُلوِّح بخطى زمنٍ آخرَ آتٍ، سيأتي، لا بد سيأتي بعد أن تم التمهيد له، متمثلًا في الانتقال الأول إلى العرائش لولوج سلك التعليم لأوَّل مرة، بمعنى فكِّ الحروف وخطِّها أيضًا. من وراء ذلك القراءةُ والفهمُ اللذان سيُمكِّنان من الانتصار على

[٣] شكري محمد، «غواية الشحرور الأبيض»، طنجة، ١٩٩٨م، ص٨٦.

شخص «عبد المالك»، ذاك القوَّال والدَّعي، بحكم تعلُّمه. فيما يأخذ الانتقال الثاني شكل بُغْية التحوُّل إلى كاتب، أي شخصٍ يحظى بالاحترام، وهاكم الدليل: «عام٦٠ [١٩٦٠م] كنتُ أرتاد مقهى كونتننتال Continental في تطوان (...) أرى كل يوم شخصًا محاطًا بكثير من التقدير. حين استفسرتُ عنه قيل لي إنه الكاتب المغربي محمد الصباغ (...) منذُ تلكَ اللحظةِ بدأتُ أفكِّر كيف يُمكِن لي أن أصير كاتبًا.»[٤]

فهل صار صاحبُنا كما نشَد ذلك كاتبًا، أو بناءً على الميثاق التجنيسي لعناوين بعض كُتبه روائيًّا، وإذا أقرَرْنا بهذا تلقائيًّا أو اعتباطًا أو إجرائيًّا، بمصطلح الأيام، فكيف تم له بلوغُ هذه النِّشْدة؟

نظُن أن صُلب ما يرمي إليه حديثنا قصدُه الإجابةُ عن هذه القضية عامة، وعلى هذا السؤال الأخير تحديدًا.

II

(١) في خاتمة الكلمة التقديمية لـ «الخبز الحافي» يكتب محمد شكري، على سبيل التوضيح لما ورد في فِقرةٍ سابقة: «أقول: يُخرِج الحي من الميت. يخرج الحيَّ من النَّتِن ومن المتحلِّل. يُخرِجه من المتخَم والمنهار. يُخرِجه من بطونِ الجائعين ومن صُلب المتعيِّشين على الخبز الحافي.»[٥]

تُقرِّبنا هذه العبارات الميتانصيَّة؛ أي الواقعة خارج ما هو سردي، وأخرى غيرها لقُراء متلقِّين، من المساحة التي نريد أن نرسمَها ونتخذَها مجالًا للقراءة، والتي ينبغي التماسُها في معناها العاري؛ أي منخولة ومنزَّهة عن كل تأويل. والحقيقة أن بإمكاننا اعتبارَ كلِّ هذا المجال ميتانصيًّا فيما لو نظرنا إلى النص الأم من منظور تمثيله الوفي للحياة الشخصية التي عاشَها هذا الشخص الذي سيصبح مؤلفًا لكلام «أدبي» هو بمثابة «تأويل بعدي لمسار [هذه] الحياة».

بشرحٍ بسيطٍ للمفردات يكون الحيُّ هو الكتابة (ذلك الكلام) والميتُ هو ما فات وإن صار مكتوبًا.

---

٤ شكري محمد، «غواية الشحرور الأبيض»، طنجة، ١٩٩٨م، ص٨٦.

٥ الخبز الحافي، م. س، ص٨.

الحي هو ما تقرؤه من نتَن تلك الحياة، وهو يخرج [حسب الاستعارة القرآنية] أي يلدُه من رحم، من صلب الجياع، جائع [شخص م. ش] عاش وكبر على هذا الخبز الحافي؛ أي بالمعنى المغربي الدارج خلو من الإدام، وهو معلوم للحاجة والإملاق. جاء في «الصحاح»: الإدام ما يُؤتدَم به. تقول منه أدَم الخبزَ باللحمِ من باب ضرب.

(٢) إن لنا أن ننقل أو ننتقل بالعنوان المعطى «الخبز الحافي» من مستوى الدلالة العامة أو التدلال (La significance)؛ أي ما يترتَّب ويُستخلَص من المضمون، ومن جريان الأحداث والوقائع التي عاشها وتقلَّب فيها صاحب السيرة بكل ما حفلَت به من بؤس ونتانة وتحلُّل، أو ما اعتُبِر عند البعض بمثابة «حياة استثنائية»؛[٦] أقول، ننتقل من هذا إلى المستوى الآخر، الشريك بلا انفصال؛ أي أداة عرض أو حكي عالَم تلك الدلالة ومكوِّناتها الحياتية الكبرى.

فماذا لو حوَّلنا عنوان الكتاب، ناقلينه من مضمونه إلى اسمه، صانعين بذلك أيقونةً واحدة يمكن الإحالةُ إليها وتكليمُها في آنٍ واحد. وسنبقى أوفياءَ دائمًا لمراد المؤلِّف، تعلَّق الأمر بما أفصَح عنه أو بما هو كامن في لا وعيه، منبِّهين إلى أننا لا نعني بتاتًا بكل ما هو ذو طبيعةٍ استعراضية (= تهريجية) أو سجالية (= نعني خارج حقل الأدب) حول هذا الكتاب .

بعبارةٍ أخرى سنُسمي حديثنا وحديثه «الكتابة الحافية». بغية تفسيرِ وتفكيكِ عناصرِ هذه التسمية اسمحوا لنا أن نُحيل مرةً أخرى إلى القاموس؛ فهو عمدةٌ لا مناص منها لكل من يسير على هدى: جاء في معجم «مقاييس اللغة» لأبي الحسين أحمد بن فارس[٧] في مادة «حفي»: «الحاء والفاء وما بعدهما مُعتلٌّ ثلاثة أصول: المنع، واستقصاء السؤال، والحفاء خلاف الانتعال،[٨] فالأول: قولهم حفَوتُ الرجل من كل شيء إذا منعتُه. وأما الأصل الثاني: فقولهم حفيتُ إليه في الوصية بالغتُ، وتحفَّيتُ به: بالغتً في إكرامه. والأصل الثالث: الحفَا

[٦] «[الخبز الحافي] تأويلٌ بَعْدي لمسار الحياة الشخصية الاستثنائية التي عاشها المؤلف بين النشأة والاستقرار».

الشاوي، عبد القادر – محمد شكري: «التجربة والخطاب»، في آفاق، ع٦٧، ٢٠٠٢م، ص١٦٨.

[٧] تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، دار الفكر، ج٢، ١٩٧٩م.

[٨] تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، دار الفكر، ج٢، ١٩٧٩م.

مقصور، ومصدره الحافي. ويُقال: حَفِي الفرسُ: انسجَح حافرُه. وأحفى الرجل: حفِيَت دابتُه. قال الكسائي: حافٍ بيِّن الحِفية والحِفاية. وقد حَفِي يحفَى، وهو الذي لا خُفٌّ في رجلَيه ولا نعل.»[٩] وهو ما يقابله في العامية المغربية الحفيان.

وباستعارةٍ واستعانةٍ سريعةٍ من معاني القاموس فإن الكتابة الحافية هي تلك العارية، المجرَّدة من الوشي وغيره «من غير وثار ولا غلائلَ رومانسية» بلغة قارئٍ محترف.[١٠]

هذا وصف. توصيفٌ وتعيينٌ لا تقويم، نريده بعيدًا عن حكم القيمة، وإلا فسنزُجُّ بهذا الحديث في المهاترة، ومن قَبيلها ما يعمد إلى خلط الذات (المؤلف وسلوكه الشخصي أو أسلوب حياته) بالموضوع (كتابته)، أي بتذويت ما لا يقبل هذا التورُّم، ما نعتبره يقع خارج مساحة الجد الأدبي، كما يخلط بين النص وصاحبه إلى درجةٍ تَمنعُ من صُنع وتكوين المتن المطلوب للقراءة.

هو وصف لا شأن له بتعابيرَ رخوة، وغير نقدية، اختصَّت بكتابةِ محمد شكري، واستعملَت مفرداتٍ غائمة ورجراجة من قبيل «الشفافية» و«التعرية» و«الفضح» و«الجرأة» والهامش على المعيش، ومثلها كثير.[١١]

حين نَسِم كتابةً ما بأنها عاريةٌ ومجرَّدة من الوَشْي، فإن هذا يفيد أو يوحي بأكثر من فهم، كقولنا:

(أ) إما أنها هزيلة تشكو من نحول، فقيرة، غير مدثَّرة بالكسوة الأدبية بتلويناتها، مفتقرة إلى أسلوبها ... إلخ.

(ب) وإما أنها مقدودةٌ من صخر بحيث تُعيِّن ولا تُوحي، لا تريد أو لا تقصد لأن تُوحي. بلاغتُها الخاصة في التعيين. مشذَّبة متخفِّفة من كل استعارةٍ تعوقُ أو تتوسَّط لنقل المعنى والخطاب معًا.

(ج) ومن الضرب السابق أن يكون ذلك أسلوبًا خاصًّا بكاتب، كخاصيةٍ من خصائص واستراتيجية كتابةٍ سرديةٍ تُعنى بالوصف وقول الأشياء حافة، وتحتفي بواسطة العين بما

[٩] ن، ص٨٣.

[١٠] برادة، محمد – محمد شكري، «الذات الشفافة»، آفاق، م. س، ص١٥٠.

[١١] نفسه.

يقع تحت العين في نوعٍ من الخرق الذي وقف عنده «بورديو» في رصده للكتابة التي تتخطى الرقابات المهيمنة وتحديدًا موضوع الجنس.[١٢]

كل واحدة من هذه الاقتراضات تنطلق، ولا شك، من فهمٍ معيَّن، مسبق، وتستدعي تحليلًا مختصًّا بذاته يبدأ من النص متوسلًا باستراتيجية كتابته، حين تكون موجودة، طبعًا، أو حاضرةً بوعي. والذي نعنيه هنا هو الوعي الفني، وسأترك للقارئ، وهو نابهٌ سلفًا، أن يستحضر من عنده كيف يتكوَّن هذا الوعي لدى الفنان أو الكاتب، ومتى يتوفَّر في المقاربة النصية. وبالمقابل سأطلب من هذا القارئ نفسه، وأنا بصدد إنجاز حفور فيما أسميتُه بالكتابة الحافية، أن يسترجع أمامه النص بتساوق مع «أسباب النزول»؛ فعسانا، عندئذٍ، أن نتوصل إلى حصر الفَرضية الأليَق بحديثنا وليس بالضرورة الأصوب.

إن النص الذي نتحدث عنه، هذه المرة، موجود لدينا مخطوطًا — مرقونًا — أي قبل نشره، بالعربية طبعًا، بعدة سنوات، وما يعنينا ليس سنة النشر بل زمن الكتابة — ربما قال آخرون زمن الرواية؛ أي الرواية الشفوية، تلك التي تلقَّاها المترجم الأمريكي، والناقل أيضًا «بول بوولز» — وهو زمنٌ يتوازى أو لا يبعُد كثيرًا عن الفترة نفسها التي كان فيها محمد شكري يُشيِّد بنيان تكوينه اللغوي والأدبي بالعربية. إن مقهى سنترال، بالسوق الداخل في طنجة، هي «الكلية» التي انتظَم شكري في مدرجاتها أو قاعتها مُسوَّرًا ذات اليمين وذات الشمال بعامودَين عاليَين من الكتب من كل أصناف الإبداع والمعرفة، ونظن أن الرجل اختار له طريقةً موازيةً في التعلُّم، نعني الكتابة عن ذاته ورواية نفسه بنفسه. لقد كانت مادَّتُه جاهزةً محتقنةً مثيرة، ولم تكن هامشيةً كما تصور البعض[١٣] وهو شائع أحيانًا شيوعًا مبتذلًا بناءً على سناداتٍ سوقية، بل هي مادةٌ مستقاةٌ من غميس الحياة الطبيعية السفلى لمدينة طنجة، ليست هي المغرب ضرورة، كما أن لها ما يشبهها ويمُتُّ إليها بقرابة ذوق أدبياته عامةً في كتاباتٍ مماثلة، منها ما هو معروفٌ ومتداوَلٌ مثلًا، عن الشرادي.[١٤]

---

[١٢] Bourdieu, Pierre, Langage et pouvoir symbolique, Paris, Fayard (Point-essai), 2001, p. 139.

[١٣] المنيعي، حسن، آفاق، م. س، ص١٦٠.

[١٤] «حياة مليئة بالثقوب».

إن هذه المادة هي المهماز بكل نتوءاتها وما بها من محتوًى، وهي التجربة التي ينقلها بوولز، وقدَّمها صنيعُ صاحبها موصوفة، معيَّنة، في غنًى عن أية جمالية، وهل كان بوولز يَحفِل بأية لغةٍ أو أسلوبٍ وهو صاحبُ إحدى أهم الروايات في منتصف القرن الماضي، نعني «شاي في الصحراء»، إضافةً إلى قصصه الذكية ومعزوفاته الرفيعة.

باختصار، إننا أمام حياة — مادة حياة — تتوسَّل الكتابة، لغةً وتراكيب، وتخيلاتٍ أحيانًا، وصيغًا، وطرائقَ حكيٍ أو سرد لنَقْلِها إلى متلقٍّ، مستمعًا كان أو قارئًا.

وهو ما يعني كذلك أن الميثاق التجنيسي للعمل اعتباطيٌّ أكثر من كونه خاضعًا لضبطٍ أجناسيٍّ محكم. ورغم ذلك فعلَينا ألا نتعامل مع هذه الناحية بخفة، ولا أن نُثقِل كاهلها كذلك. ويبقى مهمًّا تأمُّل الحاجة للتجنيس (رواية، سيرة روائية، سيرة ذاتية، أو غير ذلك) عند شخصٍ عرف مبكرًا أن الأدب هو أفضلُ ما اختُرِع لمكافحة الشقاء، كما يقول ماريو فارغاس يوصا.

ومع ذلك فإن «الخبز الحافي» لم تُكتَب لتنخرطَ في الزمن (السياق) الإبداعي والأجناسي — العربي — رغم أهمية هذا البروتوكول بالنسبة لقُراءَ تقليديين وحديثي العهد بالأدب بمفهومه المحدَث (La littérature)، ولِمَ لا نذهب إلى القول بأن «الخبز ...» لم تُكتَب (تُدوَّن، تُسجَّل، تُحكى، تروى ... إلخ) لتنقل كل ذلك الشقاء في محيط الشقاء؟ ألم يفعل بعضَ ذلك، بأناقةٍ لغويةٍ ورشاقةٍ أسلوبيةٍ أحمد عبد السلام البقالي في مجموعته الرائدة «قصص من المغرب» ليُعَد من مهَرة واضعي فن القصة في أدبنا؟

... وإنما كُتبت «الخبز ...» لتكونَ ما هي عليه، بلغتها تلك، بأقوالها، وخطابها المُفتتَن بعُريه، بـ «صفاقته» بعباراتها الخام، المتداولة في اليومي، وفي الثقافة الاجتماعية واللغوية لشرائحَ بعينها، ليس أقل ولا أكثر. كُتبَت مستثمرةً القاموس الشعبي، الذي هو مجموعُ الكلمات المُقْصاة من قواميس اللغة الشرعية، حسب بورديو، أو التي لا تظهر إلا وهي مُلطَّخة بعلاماتِ استعمالٍ سلبي.[١٥]

يتحقَّق ذلك عند شكري بالوسائط التالية:

(أ) خضوع الكتابة (الحوار) في النص للهجة الدارجة (التدريج)، عَبْر صياغةِ الفُصحى أو ليِّ عنقها حسب بنية الدارجة «كاد يعَضُّني كلبٌ ارتمى على ساقيَّ».[١٦]

---

[١٥] Bourdieu, op. cit., p. 133.

[١٦] «الخبز الحافي»، م. س، ص٥٣.

(ب) نحت مفرداتٍ هي مزيجٌ أو تركيبٌ بين الفصحى والعامية:

- «ماذا يخصُّه هذا الرجل؟
- – ليس شغلك.»[17]
- «لم يَبقَ في الحساب إلا أنت.»[18]
- «أنا أتسخَّر لجيراننا.»[19]

(ج) إدراج العبارات العامية الرائجة في الحديث الشعبي، والذي على غِرار كل الملفوظاتِ المنتسبةِ لعائلةٍ واحدة — عائلة الثقافة الشعبية — لا يتحدَّد إلا بالعلاقة وبالمجموع المبنوذ من اللغة،[20] في هذه العبارة مثلًا:

– «تمشي تخرا في ثيابها. تمشي تخرا هي وشبابها.»[21]

ومن باب أولى وأحرى يجري الحوار كاملًا (حتى وهو معرَّب بين هلالَين) باللغة الأصلية لواضع النص (La langue maternelle) (لغة أو لهجة الريف — الريفية — وهذا شأنٌ مبرَّر جدًّا)؛ لأن الطفل الذي يتكلمها لم يكن يعرف في زمنه سوى «الريفية»، بينما أقرانُه في مدينة طنجة التي نزح إليها من تطوان مع أبوَيه يُعيِّرونه بجهله للغة العربية؛ يقول عنه أحدهم: «هو ريفي، جا من بلاد الجوع والقتَّالة — ماكيعرفش يتكلم العربية!»[22]

(د) لا يتناسب مع واقعٍ فَجٍّ، وحياةٍ شديدةِ الفظاظة، إلا قاموسُهما الناطق باسمهما، الواصف لهما، المخترق لسنن الحشمة والأخلاق السائدة في المجتمع، لكن المعبِّر عمَّا يعيشه الناس. صنف من الناس في كل آنٍ، دون الإحساس بحياءٍ هو متكلَّف عندهم؛ ولذلك تنثال على ألسنتهم ببساطةٍ وعَفْويةٍ المسمَّياتُ الجنسيةُ عارية، ما دامت اللغة وحدَها؛ أي خارج السياق، لا تعرف المحرَّم، ولا شأن لها بالسنن الأخلاقي والعقيدي المُفترَض، خاصةً حين

[17] ص٢٣.

[18] ص٣٧.

[19] ص٢٩.

[20] Bourdieu, op. cit., p. 133.

[21] «الخبز الحافي» م. س، ص٧٤.

[22] نفسه، ص١٩.

يتآزر الأمرُ مع رغبة شخصٍ في كتابةِ ذاتِه كما عَرفَها أو بالطريقةِ التي يملكُ للتعبير عنها؛ أو لم يقل شكري بصدد اللغة: «إننا لا نكتُب بحثًا عن جمال التعبير المحض، وإنما [بحثًا] عن نهاية الحقيقة في الحياة.»[٢٣]

وعدا كل ما سبق، فقد كُتب نص «الخبز الحافي» بطريقة صاحبه؛ أي بجسَده، بحواسِّه النافرة والمدرَّبة، ليصنع له نسقَه الخاصَّ لا نسقَ الأدبِ في زمنه ذاك؛ ولذا ثار سوءُ تفاهُم حول هذا الكتاب الذي وصل إلى الساحة المغربية والعربية، والأجنبية، أيضًا، بالحفاء المعلوم ... وكتَبه مؤلِّفه لأنه ببساطةٍ فاتَه أن يكون ملاكًا.

[٢٣] غواية الشحرور الأبيض، م. س، ص٩٥.

محمد شكري: الجسد-النص[1]

عندي احترازٌ أودُّ أن أفصِح عنه من مطلع هذه الورقة، وأصوغه في السؤال التالي: هل نكتب عن الكاتب وقد غيَّبه الموت كما نكتُب عنه وهو حي، كما كان الشأن دائمًا مع الفقيد محمد شكري وهو يقفزُ ويتلوَّى مثل أي بهلوانِ سيرك فوق الكراسي ونحن خلصاؤه نُصفِّق له، وننظر بإعجابٍ لمرونة الشخص الذي اكتهل ولَم ...؟ لا أملك أيَّ جوابٍ عن سؤال يُفترَض أنني أعيه قبل أن أطرحَه، في حين أجد نفسي مضطرًّا للاعتراف باستمرار وجودي تحت صدمةِ فراقِ هذا الإنسانِ الغالي، الذي عرفتُه مدة ربعِ قرنٍ ونيِّف، وهو من شأنه أن يشوِّش على كل مقاربةٍ هادئةٍ لعالمه النصي، فيما عواطفي ما تزال مشبوبةً بروحه التي تُحلِّق الآن في الأعالي.

ولو شئتُ أن أناور هذا الاحتراز فألَولِب سؤالي، على طريقة صديقنا الأستاذ عبدالفتاح الحجمري، لقلتُ بأن علينا أن نفرز عناصر السؤال واحدًا واحدًا، ونطرح عليها من جانبنا أسئلةً إضافية، كأن نتفق أولًا بأن الأمر يتعلق بقضيةٍ موضوعيةٍ يُمكِن تجريدُها عن ذات صاحبها، بما أن المراد هو المقترب النصي، ولكن، هل هذا ممكنٌ حقًّا؟ وأي مشروعيةٍ لهذه الثنائية المفترَضة، أقصد تلك التي تجعلُنا نقرِّر بداهة، وغفلة أحيانًا، دون أن يدور رأسُنا ولو مرةً واحدة، بأن الكاتب يكتب عن وحول وفي الموضوع الفلاني؟ وهو يجري على ألسنة المتلقِّين بالتبعية، حين يسألون أو يخمنون عن أي شيءٍ تتحدَّث هذه الرواية أو تلك القصة،

---

[1]* رحل شكري عن عالمنا في نونبر ٢٠٠٣م، وقد كُتب هذا النص وقُرئ بالنيابة عني من طرَف الناقد الحصيف عبد الفتاح لحجمري في مناسبة تأبينٍ للراحل شكري، نظَّمَتها الجمعية المغربية للأدب المغربي والمقارن.

وهم يأملون في جوابٍ قريب، صنيع بعضِ الناسِ حين يطلبون من الخضار جوابًا «واش الفول طياب أو ...؟» إما من شكٍّ أن هذا الصنف من الكتابة موجود، ولم يفعل بلزاك غير ذلك وهو يبني في عشرينيات القرنِ التاسعَ عشرَ وما بعدها روايةَ البورجوازية الأولى، التي ستُدشِّن الرواية الحديثة. لكن فلوبير سرعان ما تصدَّى له فحقن عروق هذا الجنس الأدبي بوباء Le bovarisme (نسبة إلى روايته Madame Bovary ١٨٥٧م)، الذي لم ينفع معه علاجٌ حتى الآن.

لنُواصِل مع صديقنا الحجمري وهو يتفضَّل ويقرأ عليكم هذه الورقة بذلاقة لسانه، ونسمعه يسأل بمكر: هل كتب محمد شكري «الخبز الحافي» عن ذات أو عن موضوع؟ هل كتبها بذات عن موضوع؟ ولماذا لا نقلب: أم موضوع عن وبذات؟

معلوم أن ثمَّة سلسلةَ أجوبةٍ قد تكون لا متناهية كما يحدُث في الرياضيات من أ إلى ... ومعلوم، أيضًا، أننا نفترض، بل نشترك في الإجماع الذي اعتبر «الخبز الحافي» هي دليل السير الأدبي، النصي للكاتب، أشبه ببيضة الديك، والحال أن الراحل نشَر أعمالًا أخرى، لأمرٍ ما، لا تعلق بأذهان المُجمِعين.

سيتوقف الناقد السائل ليستجمع أنفاسه في لحظة تأمُّل وتذكُّر، ويدعونا إلى الانتباه للآتي؛ الانتباه لما خطَّته الأيام؛ أي لجزء من سيرة الكاتب الراحل: رؤى شكري دائمًا، ويعرف ذلك أصدقاؤه الذي استمعوا عن كثَبٍ إلى طرافاتِ حكاياته وشقاواتِ صباه وإلى تخومِ كهولته، أنه التحق بالمدرسة متأخرًا، وهذا بمدينة العرائش في سن تزيد عن السابعةَ عشرة من عمره (بالمناسبة فإن صديقي الذي كان يُحب أن يُوقِّع لي كتبه بلقب «لمسيخط»، بدا فعلًا مسخوطًا مع هذه المدينة، لم يحملها كثرًا في قلبه، لذكرياتها ربما، أم لأن ندًّا كبيرًا له في الشقاوة وهو جان جوني قرَّر أن يجعلها مرفأه الدنيوي والأبدي). بناءً على هذه الرواية يبني الشحرور الأبيض جبل عصاميَّته التي أوصلَته — انتبهوا — إلى الشهرة التي تعرفون.

حَسَن، سيُقال هذا تحصيل حاصل، ولكني أجيب، لا تتعجَّلوا، هذا التذكير يُفضِي إلى ما بعده؛ فالحجمري سيستأنف حفرياتِ أسئلتِه ليُضيف سؤالَين أساسَين؛ أولهما واردٌ يخصُّ العمر المتأخر نسبيًّا الذي بدأ فيه شكري الكتابة، والثاني عن الصدفة القدرية أو الماكرة التي قدَحَت زنادَ موهبتِه ودفعَته ليغزلَ خيوط الحكاية على نول بول بوولز. بلى هذا السؤال الجوهري الحاسم قد نظرنا، والذي نعتبره مهماز مدماك هذه الورقة، وأريد هنا أن تُصيخوا السمع جيدًا، أقصد تحديدًا اللواتي والذين لم يعيشوا مع الشحرور حياةَ

الليلِ النهارِ ودقُّوا بكعوب أحذيتهم صخورَ المغارات وأمواج البوغاز المترامية مع انبلاج الفجر المُشعشِع، أريدكم أن تسمعوا مجددًا، وأبعد من هذه القاعة حيث يُوجد آخرون يعتقدون أنهم يعرفون عن أي شخص وعن أي موضوع يتحدثون، حتى حين يتحدثون عني شخصيًّا بثقة وحسم، أنا بعد نصف قرنٍ أحاول أن أعرف نفسي – الحاصل أسأل: أي شكري نعني حين نتكلم، أجل، شكري الإنسان أم شكري النص، أم الإنسان الذي أسطر النص، أم ربما أيضًا الذي أسطر صاحبه؟ لقد نبَّهتُكم إلى أن أسئلة صديقنا الحجمري لولبية، مدارية، لا تنتهي، وذلك ببساطة لأنه لا يقبل بالسطح، بالجاهز، ويحب المزيد … من العلم طبعا «وقل ربي زدني علمًا».

لنُذكِّر مرةً أخرى ببعض العناصر السيرية (Biographique) الضرورية التي ستنهل منها السيرة الذاتية باعتبارها رصيدًا للمعيش الشخصي، في تقديرنا، أكثر منها تمثيلًا للنوع الكتابي (= الجنس الأدبي) الذي يقود إلى صعيدٍ آخرَ من التأويل. لقد عاش محمد شكري أكثر من نصف عمره وهو يصنع حياته، يرقى في سلالم الأيام والأعوام المكسورة والمنخورة يتعثر دائمًا، يسقط وينهض ويلقى الشقاء والعنف، والابتذال والمهانة والحرمان دائمًا. ولكي يقاوم هذه المكاره كلها لَزِمَه أن يتوحَّد مع نفسه، وهو في الحقيقة لم يملك غيرها، أو بالأحرى لم يملك غير جسده في مواجهة حياة كانت تطردُه منها باستمرار، ويُعانقها بعناد البقاء.

لم يكن شكري أبدًا مشروعَ كاتب، ولا خطا في الحياة كإنسانٍ سويٍّ مثل سائر الناس، تمامًا مثل جوني الذي كان متطابقًا مع ذاته كلصٍّ وكمثليٍّ قبل أن يصبح ما نعرف. وحين وطَّن نفسَه على التهام عشرات الكتب، وهو يجلس في مقهى «سنترال» بالسوق الداخل في طنجة، لم يفعل من أجل ترسيمٍ اجتماعيٍّ ولا لنيل شهادةٍ تُتيح له الانخراطَ في السلك الوظيفي. وهو إنما أصبح معلمًا ليقتات، وضاربًا على الآلة الكاتبة في المدرسة، وهو لا يفهم لماذا، والليل وحده يُنسيه بلواه، والليل وحده يحقِّق له الانسجامُ الطبيعي محاولة واهمة لتمتلك، إعادة تملُّك طنجة، التي كان قد تقاسَمَها الحلفاء، وعاث فيها المهرِّبون من كل نوعٍ بعد ذلك فسادًا. وباختصار، فإن شكري بعد أن نبذ العائلة — أيُّ عائلةٍ هذه التي يقتُل فيها الأب أبناءه خنقًا؟! — صار حُرًّا، وانطلق يؤسِّس هذه الحرية تدريجيًّا في طنجة.

حين جلس أمام بول بوولز في سلسلةِ حلقاتٍ يحكي له حياته، كما لو على أريكة محلِّلٍ نفسي، فقد كان يمارس هذه الحرية بدون أن يُفكِّر في الكتابة مطلقًا. كان يظن أنه

يُبرِم صفقة، والمشتري أيضًا أبرم صفقةَ شراءِ حكاياتٍ عجائبيةٍ نوعًا ما، بحُكْم القَسْوة الرهيبة التي عاشها أصحابها منظورًا إلى وضعهم في مجتمعاتٍ منسجمة، كما فعل قبلَه مع آخرين؛ الشرادي، لمرابط ... إلخ. ليس في هذا أي تنقيصٍ من الشحرور، الذي أجزِم أنه كُتب «من أجل الخبز وحده» بعد انتهاء بوولز من تسجيل (على الآلة) الحكايات مِن فَم (مِن فِي) صاحبها بأكثر من لغة.

مع «الخبز» أو من أجل الخبز وحده واصَل شكري مشروعَ بناءِ وإكمالِ جسَده، في هذا النص، ونصوصٍ أخرى، لم يفكِّر في الأدب، في تقنية الحكي وإن فكَّر جيدًا في تقنية البؤس؛ ولذا جاءت نصوصُه فاضحةً لأنها بالطبيعة نصوصٌ جسدية (كما خلَقها مولاها)، وهكذا بدلًا من أن نَلغُوَ بنفس المصطلحات أليس الأجدر بنا أن نتساءل ونتنبه بأن شكري بنى نوعًا «أدبيا» آخر في أدبنا ندعوه الآن اعتباطًا جسد النص، من جسده، فيما نبني نحن من خارج وباللغة، اللغات المستعارة. في أيامه الأخيرة بالمستشفى العسكري بالرباط سمعتُه يقول بروح النكتة: تصوَّر الآن، وقد صرتُ مشهورًا، وعندي المال، وأصبح بإمكاني أن أرسُوَ إلى بَرِّ الأمان، ها هي ثلاثة سرطاناتٍ تهجُم على جسَدي!

فاضل يوسف: الرواية الأخرى[1]

إنها المرة الأولى التي أقتربُ فيها من أعمال الروائي يوسف فاضل من باب الكتابة، أو بالأحرى محاولة الكتابة عنها. لقد تهيَّبتُ ذلك مرتَين: في الأولى؛ أي خلال العقد الثمانيني حين أصدر أولى رواياته «الخنازير»، ١٩٨٢م، ثم «أغمات»، ١٩٨٩م. وفي المرة الثانية؛ أي عقب إصداره لعملَين أساسَين في إنتاجه السردي (بالنظر إلى أنه يكتب المسرحية بصورةٍ متوازية، أيضًا) هما: «سلستينا»، ١٩٩٢م، ف «ملك اليهود»، ١٩٩٥م، وصولًا أخيرًا إلى عمله البديع «حشيش»، ٢٠٠٢م. إن مناوشة كتابة وهي في بَدْء تكوينها غالبًا ما يُوقِع في الزلَل بطريقةٍ ما، سواء بالتحمُّس لها حدًّا بعيدًا أو بالتجنِّي عليها نقدًا وتنقيصًا فيما هي تحبو بعدُ، ولا شيء يَضير كاتبًا واعدًا أن يتأخر الاحتفاءُ بما كتب؛ لأن الموهبةَ الحقيقيةَ لا تُخطئ موعدها أبدًا.

علاوةً على ما سبق ينبغي أن أعترف بأن ثمَّة سببًا باعثًا على التهيُّب أقدَر من سابقَيه أجدُه في الارتباط المباشر للسرد الفني لفاضل بالنبع المباشر الذي تستقي منه الرواية عادةً هُويتَها في كونها صدامًا بين الأنا ومحيطها، وسعيًا متوهمًا، على الأغلب، لملاحقة قيمٍ وعوالمَ هلكَت أو قَيدَ التراجُع. إن خاصيةً مماثلةً تقرِن صاحبها بالمجرى العام، والطويل للرواية وليس بأي سياقٍ خصوصي؛ أي أدبٍ محلي، كما اعتاد نقدُنا الأدبي أن يفعل من غيرِ كبيرِ تمحيص. في هذه الحالة يحتاج القارئ المحترف — في عرفنا هو الناقد — إلى خَرقِ تلك الأطُر الثابتة التي احتوت سردياتِ الأدبِ المغربي الحديث ونظمَته تحقيبًا وتياراتٍ وخصائص، بناءً على تطوُّره الذاتي المحض تارة، أو في علاقته بالتأثيرات المشرقية تحديدًا.

---

[1]* «ملك اليهود» الدار البيضاء، منشورات الرابطة، ١٦٩٩١.

وما من شكٍّ أن منحى القراءة والتقويم هذا إذ يُنسِّب القيمة الإبداعية للعمل الأدبي فإنه في الوقت نفسه يحرمُها من التفاعُل مع الإنجاز العام للأدب الروائي ككل؛ هي صورةٌ تسود النقد الأدبي العربي الذي قلَّما ينظر أبعدَ من أرنبة نصوصه. أجل، إن من يعرف كيف يقرأ النصوصَ الروائيةَ المعلاة لا بد سيُجابَه بهذه الخاصية المركزية، ويخضع بالتالي لإملاءاتها.

في هذا السبيل نُسجِّل أن هنالك ناظمًا مركزيًّا يكاد يضبط كل تلك النصوص وهي تلتف حوله بلا انفصام، بما يعني أن هناك روايةً مفكَّرًا فيها، ويمكن أن نطمئن كذلك على بنائها وَفْق تصوُّرٍ محدَّد. ما يفيد بطبيعة الحال أننا ننأى، سواء عن رواية التعلُّم البسيطة، أو عن أخرى لا تبتعد عنها قصيًّا وإن سعَت إلى التشكُّل الواقعي الناضج. يتمثل لنا هذا الناظم في صُنع العالَم الروائي ووَضعِه، كلًّا أو جزءًا، في دائرة الانهيار والتلَف، لا بنظرةٍ إسقاطيةٍ أو من منطلَقٍ فكريٍّ مُتفلسِف بتصنُّع، وإنما ضمن رؤيةٍ واقعيةٍ متجددةٍ هي مزيجٌ من الواقع والحُلم ونتاجُ تفاعلٍ حيٍّ بينهما. وبطبيعة الحال فإن هذا لا يتأتَّى إلا بوجود الكمال وحصول الانتهاء اللذَين يعقبُهما الضمورُ والتفكُّك، ذلك القانون الطبيعي الذي يحكُم الحياةَ والكائنات، ويُرى متموجًا على مدار الأزمنة والأعمال فيما نُطلِق عليه حوادثَ الدهر ومصائرَ الإنسان. إنه مُنطلَق الرواية أيضًا التي لا تُولد من فراغ أو بمجرَّد تخطيطٍ ذهنيٍّ بل تصدُر عن رؤيةٍ كليةٍ منبثقةٍ من فَهمٍ متفاوتٍ للوجود، من جهة، كما تأتي من الرافد الذاتي العميق المتعالق بسابقه، من جهةٍ أخرى. على أن من مفارقات الرواية حاجتَها إلى إعادة بناء المنهار وتقوية الضامر حتى ولو عمدَت إلى تقديمه تالفًا ومتفسخًا، لكن بالشكل الذي يضمن تماسُكَه في النهاية؛ فلا فن بدون هذا الصنيع المتماسك، المتآزر الذي يُنجَز في بناء.

إن لكل كاتب، لكل روائي اختياراته الفنية التي تُسوِّغ الرؤية، وقبل ذلك تُبلوِرها ليُصبِح بمقدور القارئ لا استجلاؤها وحسب، بل والاندراج في دائرتها إحساسًا وإدراكًا. بيد أن الواقعية المُنجَزة سلفًا وفق خطوطِ طولِ التاريخِ وخطوطِ عرضِ الشخصيةِ المنسجمة، المسطَّحة، لن تُنجِب إلا سردَ التماثُلِ والاجترارِ بعيدًا عن منحى التركيب، الناجم أصلًا عن التفكيك، ومنزع القطيعة بين الإنسان — الشخصية — ومحيطه. لقد تَنبَّه يوسف فاضل باكرًا لهذا، وعلى ضوئه عمل وأصبح روائيًّا بحق. وهذا ما يحتاج منا إلى بيان.

(١) في الرواية

«ملك اليهود» هي العمل الأمثل، في نظرنا، لتشخيص هذه العناصر، ولإجلاء أي روايةٍ أخرى دَوَّنَها فاضل يوسف في سجل الرواية بالمغرب، ومنها إلى الرواية عامة. إنها من سطور البداية تمنَح قارئَها خطًّ توجُّهِها، وإلى حدٍّ ما لعبة كتابتها، في اللحظة نفسها التي تظل فيها متباعدةً بقصديةٍ عنيدةٍ وماكرة؛ أي حسب الفنية التي يريدها لها صاحبها، فنية الهدم والتأسيس ثم التأسيس والهدم، وهكذا دوالَيك. أليس أدَل على ذلك هذه الصورة ترسمُ وحدَها نهاية عهدٍ كاملٍ هو في الحقيقة نذيرٌ بأفول حياة الإنسان ومرحلة وتاريخ، بطبيعة الحال، هو ما يعطيهما وجاهتَهما كما يُلبسُهما بإشكالية القطيعة والتلَف، في صميم المعنى الروائي؛ اقرأ معي الفقرة-المقطع التالي: «ظل الباشا يتضاءل حتى بدا أنه بعد مدة لن يبقى منه شيء، ثم فجأةً كف عن التضاؤل. وصَل إلى حدِّه الأقصى. وفمه لم يعُد ينزل منه غيرُ صوتٍ يشبه خيطَ ماءٍ يصبُّ في غير حوضه. كما لو كان وصل إلى حدِّه الأقصى. يجلس بين الوسائد يشحذ رؤاه التي تكوَّمَت فوق سنواته الطويلة. متكئ على عكَّازة أحلامٍ صارت خلفه. أولادُه خذَلوه. كما ينبغي أن يحدث. أولاده الذين خذلوه يركبون السيارة. يذهبون مع اليهوديات. أو يهربون. يهربون أحفادهم وصغارهم ويختفون.»

هنا كل شيء. هنا القصة وأبطالها — الفاعلون. حدثيَّتها المتبدِّدة. مصائرُها المختصَرة في رؤية التلاشي. وخلافا للروائي التقليدي الذي يرسمُ مسارَ الرواية على السنن العدي المتصاعد، والأفقي، يأتي فاضل إلى «ذنَبها» وليس إلى نهايتها؛ لأن النهاية هي في الحقيقة منتهاها أو بغيتُها التي تكتمل بها رؤيتُها، نعني مدار الخطاب الروائي ودلالته بمدلوله. وكما أن لكل شيءٍ نهايةً فإن له بالطبع بدايتَه، على أنها ليست ظاهرةً ولا متيسرةً كما هو الحال مع الأمور العادية وإنما مُضمَرة، وإن شئنا التحذلُق اصطلاحيًّا قلنا إنها تقيم في بياض النص (المحكي)، وهو البياض الممتلئ بتاريخٍ غائب، قل مغيَّب ما دام مَن يلعب في التاريخ هو الفاعل الأول. وهي اصطلاحًا كتابةٌ تناصِّيَّة ومُتناصُّها ينبغي أن يكون حاضرًا في ذهن المتلقي، أو يتم استحضاره من ذاكرةٍ ثقافيةٍ مدرَّبة، عارفةٍ بالرموز خاصةً وفجواتِ التلفُّظ ذي الصبغةِ المرجعية محدودة، وهي بدورها مرموزةٌ انسجامًا مع الطابع الإيحائي الذي يسود النصَّ برُمَّته. يكفي أن ينطق السارد باسم «الباشا»، هذا الاسم «الأيقونة» لتشغيل آلية التلقي كما ينبغي لها، وتضَعُنا في الشروط التي يستدل بها لولوجِ عالَم الرواية والعيشِ والتنقُّل في فضائها.

يتعلَّق الأمر بالباشا التهامي لكلاوي (١٨٧٥–١٩٥٦م)، باشا مراكش الشهير، الذي كان من كبار المتعاونين مع الاستعمار الفرنسي في المغرب، ودعم سياسته التي من وجوهها تنحيةُ السلطان الوطني محمد الخامس، وقد تمَّ له بموجبِ ذلك نشرُ هيمنةٍ كاسحةٍ في جنوب البلاد، وخاصةً مراكشَ وأطرافَها؛ حيث توفَّرَت له إقطاعاتٌ هائلة وشيَّد قصورًا وبيوتًا باذخة، حتى صار مضرِبَ الأمثال في المال والجاه والسطوة. وقد دالت دولتُه هو وخلَفه عند مجيء الاستقلال، وإن ظلَّت هيبتُه ساريةَ المفعولِ عند أهل مراكشَ زمنًا، والحكايات تلو الحكايات تتناسَل عن فترة باشويَّته التي فاقت الشأن السلطاني، وكانت محبوكة بأوثق العُرَى مع المحتل والقبائل المطوَّعة بكل الوسائل. تترك «ملك اليهود» زمنَ الصولةِ والمجدِ الباشوي وراءها؛ لأنه ليس لا موضوعها ولا رؤيتها، وتلتقطُ خيطَ التاريخ من الهاويةِ عامدةً إلى نقلِه مؤقتًا إلى الحافة تبعثُه على صعيد السَّرد، ربما لكي يكونَ عبرةً لمن يعتبر، أو لاستخلاصِ فلسفةٍ ما من الحياة، أو لغايةٍ ما أخرى في نفس الكاتب. والحقُّ أنها لا تتردَّد في الجهر بخطابِ العِبْرة متخلِّلًا السردَ في صيغةِ سنادٍ عِبْروي، وإليكم بعضه: «(...) فصيلة الباشوات انقَرضَت. آخذة في الانقراض (...) الفصيلة النقية سائرة إلى اندثار. ها كُم ذاك الرجل الذي يُدعى بوحمارة، اسمه الجلالي الزرهوني. ظل مُحاصِرًا فاس لسنوات، كأنما ليلعب بها. كان بإمكانه أن يكون أكثر من باشا (...). أمسك به السلطان مولاي حفيظ وأَخَضَعه لتعذيبٍ مُعَدٍّ بعناية. وظل لأربعة أشهُر يُراقِب تدَهوُره. يُناوِله دواءً خاصًّا كلما بدَر من جهة الجسَد وهَن، ولكي يستمر الجسد يتذوَّق تفكُّكَه بأناة، قطرةً قطرة، على نفس الوتيرة الوئيدة. عندما سأله عبد الحفيظ عن الطريقة متفاخرًا أنها من ابتداعه، قال له بوحمارة كنتُ سأفعلُ بكَ نفسَ الشيء لو كنتُ مكانك» (ص١٠١–١٠٢). إنه علاوةً عن هذا السناد فثمَّة «تكنيك» الحَكْي ذاتُه الذي نراه في تمام الانسجام مع خطة السلطان في التعذيب، إن لم يكن التكنيك القصصي المعتمد في جزءٍ منه مستوحًى بذكاء من مهارة تعذيب الجسَد وتفكيكه بأناة. يبقى الأهم هنا هو التعبير بملفوضاتٍ مقتضَبةٍ ومشحونةٍ بقوة الإيحاء عن مسلسل الانقراض الذي تَسبَح فيه الرواية برُمَّتها، وهذا ما نستخلصه من بعض الأمثلة:

«الباشا الذي أمامي ليس هو الباشا الذي كان ...» (ص١١). يقول «الصنطور» وهو أحد خدَمه، ومن أتباعه.

«منذ أيام والباشا ملتصقٌ بنافذتِه يُحدِّق في البعيد كأنما يتعقَّب سِر السحاب، وهذا أمرٌ جديد» (ص١٢).

«وماذا قالت الفزَّاعة؟ هذه فعلةُ البدو. فعلةُ الرحامنة. وحدهم الرحامنة تنزُّ هذه الأفكار. يأتون حتى دارِ الباشا ويُضرِمون النار في حيواناتهم. لم يعودوا يخافون لأن الفرنسيين ذاهبون. (...) انقَضَّ على الباشا سحرُ أيامِه الغابرة فقال أسرجوا البغلة. (...) واعتقَد الجميعُ أنه ذاهبٌ لتأديب الرحامنة إنما على بغلة. مثل هذا لم يحدُث من قبلُ» (ص٣٠).

تتوازى هذه الإيحاءات وتتداخل مع الإشارات التي تشغل موقع المعلم أو الأيقونة الزمنية محدِّدةً بذلك تاريخيةَ المحكيِّ بطريقةٍ شبهِ اعتباطيةٍ لإبعاد أي «شبهة» أو نزعةٍ تأريخيةٍ عن الرواية، وبقائها مشدودةً أكثر من أي منزعٍ آخرَ إلى ناظمها المركزي، المعلَن سلفا؛ منها: «(...) لم يعودوا يخافون [الرحامنة]؛ لأن الفرنسيين ذاهبون. ولن يتركوا وراءَهم سوى حفنة من السينغاليين» (ص٣٠).

«السينغاليون يعمُرون الأزقَّة والحانات، والثكنات والأسواق» (ن).

«الباشا الذي هرَب عنه الفرنسيس وتركوه مع حفنةٍ من السينغاليين يبرطمون» (٦٦). واضحٌ بالنسبة لنا نحن المغاربة أن التاريخَ المُومَأ إليه يشير إلى الفترة الواقعة قُبَيل نهاية الاستعمار وإعلان استقلال البلاد، مما آذن ببداية انهيارِ مجدِ الباشواتِ والقوَّاد المتعاونين، مع ما يستتبع ذلك من زوالِ سلطتِهم وما يتمتَّعون به من بأسٍ في الحياة العامة، ولا غرو أن الباشا لكلاوي كان رمزَ هؤلاء جميعًا، وأعتاهم في كل النواحي، حتى إن السلطةَ الاستعماريةَ فاوضَت من أجل مصيره هو وعائلته بكيفيةٍ حاسمة. ولم يبدُ روائيُّنا منشغلًا البتة بهذه الخلفية، ولا بمسلسل الأحداثِ المنضويةِ فيها إلا من حيث تضيء، من هنا أو من هناك، التيمة الأساس لعمله؛ أي رؤيا الانقراض والزوال التي تَلحَقُ البشَر والأشياءَ كضربٍ من الحتميةِ أو القدَرية، أو بفعلِ عواملَ تاريخيةٍ ماديةٍ بعينها.

لتشخيص هذه الرؤيا يَعمِد الكاتب، فضلًا عن الخلفية المذكورة، إلى استحضارِ مجموعةٍ من الوحدات القادرة على صُنع بنية الأفول، باعتبارها الحدثيةَ الوحيدةَ الممكنةَ لروايةٍ لا تُعنى أساسًا بالفعل بقَدْر احتفالها بانعكاساته وأصدائه، ولِمَ لا نقولُ أشلاءه ووضعَه وهو في حال النزع الأخير طالما أن الأشياء تأتي على هذه الشاكلة تمامًا؟ وهي تعيِّن القوة أولًا؛ فالباشا، كما يقول الصنطور، «عنده خيلٌ كثير. كل ما عند الباشا كثير. الباشا عنده ستٌّ وثلاثون امرأة.»

أولى هذه الوحدات فُتورُ الهمةِ الجنسيةِ للباشا، صاحب الحريم، الذي يُحب الصغيرات، والذي لم يتبقَّ له من عِشْرة النساء غيرُ الحسرات، هو الذي وهَن وهُن ما زلن يرتعدن

فرَقًا منه، لا يعرفن أي تراجعٍ منه، هكذا فهن «يَخفن من العجوز فزَّاع الطيور. يَخفن من هدير أيامه الفائتة. دويُّ أيامه الفائتة يُخيفُهن لأن عقلَهن صغير. عقلُهن صغير ولا يرى أن العجوز فزَّاع الطيور يمشي ويلتفتُ كواحدٍ ضاع منه شي [عُضوه، همَّته]، كواحدٍ ضاع ويخبطُ في دروب أيامه الفائتة، على غير هدًى» (ص ٢٠). هكذا غدا في واقعٍ تزيده مخيِّلة الصنطور اشتعالًا، وتفتكُ به انتقامًا، وهو الخادم الذي غبَطه حتى الموت على كل تلك النساء. وتجتهد بنت الرابعة عشرة في دغدغتِه وإثارتِه لكن عبثًا «كلثوم تُمسِّد ساقيه. أناملهُا الغضة تتحرك فوق الجلد المبعثَر. جلد الساقَين والفخذَين. كل هذا لا يُحرِّكه (...) فكَّر أنها في الرابعة عشرة، وأنها قريبةٌ منه. حتى لكأن رائحة قَرنفُلها من رائحته. فكرةُ أن كل هذا أمامه ولا يُحرِّكه جعلَته كواحدٍ يبكي في مخيِّلته (...) يمرِّر يده على الشعر. لا يرتعش فيه شيء» (ص ١١٢).

= رؤيا الصنطور: سيلعب هذا الخادم الذي سينقاد إلى الخرف والهذيان بتوازٍ مع الباشا المجلَّل بسنواته التسعين (ص٤٢)؛ سيلعب دورًا واقعيًّا في الإرهاص بزمن الزوال، وحُلميًّا في توسيعِ مدارِه وجعلِه يأخذ بعدًا شبه أسطوري بحكم الظواهر اللاعقلانية التي تحيط ببعض شخصيات القصة وهو من أبرزِها، تمثل امتدادًا لشخصية الباشا. يرسمُ خط انحداره المتواصل وتعميق أزمتِه بلا هوادة. إنه مرصَد حدوث التضاؤل، تجاه فحولةِ خصمِه، أولًا، ثم تجاه تضعضُع قوَّته كلًّا، وهو ما سيأتيه عَبْر حُمَّى الهذيان والكوابيس تتطيَّر منها زوجتُه فيما تغدو عنده هو وتيرةً متصاعدة في شكل رؤيا استشرافية: «الصنطور يرى أشياء. الأشياء التي يرى شغلَته يقول ولا يقول لنفسه سوى واش شفتي؟ واش شفتي الي كنشوف؟» (ص٥٥)؛ «الصنطور يرى أشياء لا تراها فاطمة» (ص٥٧)؛ «أصوات. أصوات كالنبوءات استمرَّت تأتيه» (ص٦٢)؛ «والصنطور الذي أصبح آخر، بأهوائه ورؤاه» لم يعُد يفعل شيئًا سوى توقُّع السقوط الوشيك لخصمه، يقضي أيامه «يُراقِب نبوءاته، يرصُد وقوعَها منذ ظهر المَيلان على هيئة الباشا. ويتوقَّع سقوطَه بسقوطِه أو مرضه (...) الأصوات هي التي تقول. يسمعُها وإذا كل الكوارث متوقَّعة» (ص٦٥).

وفيما يبدو الصنطور منخرطًا، عضوًا فاعلًا في جوقةِ تشييعِ موكبِ المجد الباشوي، يحرص الكاتب على تفريغِ جدولٍ خاصٍّ به من مجرى الرواية (الرؤيا) العام زيادةً في توسيعِ مدارِها وتعديدِ مناطِ اهتمامها، من نحو، ولكي يشحنَها أكثر بطاقة الحُلم، قل الأسطورة، حتى ولو اتخذَت صورةَ الخُرافة والشعوذة؛ فهي في النهاية انزياح عن الواقع، من نحوٍ آخر، ينسجم مع مظاهرَ طقوسيةٍ عديدةٍ سائدةٍ في المجتمعات التقليدية (= مراكش

المحافِظة وثقافتها قبل وإبَّان زمان لكلاوي) تتسم بالغرابة؛ حتى ليُمكِن القولُ إن الغرابةَ اللونُ الذي يصطبغ به هذا العمل الروائي، الذي بوقوفه على مدماك الواقع ليُعَد من بين أعمالٍ قليلةٍ حقًّا تُحلِّق بها الكتابةُ السرديةُ في بيئتنا الأدبية في أفقِ التخييلِ الصحيح.

هكذا، فلن تُفلِت من فاضل يوسف فرصةُ كونِ مراكش هي فضاء للحكاية بامتياز، وساحتها الشهيرة أمس واليوم «ساحة جامع الفنا» تتصادى فيها الحكايات والأساطير، وتتناسل من فمٍ لأذن، ومن راويةٍ لآخر. هذا التقليد السلسبيل في مدينة الحكاية، والتي يقصدُها الناس من كل فجٍّ عميقٍ يجدُ موقعَه في «ملك اليهود» نسقًا ورؤيا بما يجعل جسد المدينة (= مراكش) وجسد النص (= ملك ...) يلتقيان في تقاطُب الواقع والحُلم بتآلفٍ تام. هكذا سيُصبِح الصنطور، الخادم، المعتوه، ظِلَّ الباشا في الخرف وراصِدَ وقوعه الوشيك، سيدًا ذا كراماتٍ وصيت. سوف يتحوَّل، والتحوُّل يُعطي نقلةً للرواية من مسلك الواقعية إلى جوِّ التخييل. سيختفي عن الأنظار ويتنقَّل في مغامرات (صنيع البطل في الرواية الشطارية، وهو لا يخلو من ملامحَ له). اختفى الصنطور عن أهله «ونزلَت لحيته على صدره، وشردَت عيناه» (ص١٢٩). شوهد وهو «يُطلِق لحيتَه تتبعُه قطةٌ سوداء (١٢٨)، ويتصوَّر نفسه وكأنه نبيٌّ يقود بشرًا تائهًا، جائعًا بسيقانٍ مجروحة. بشر جديد هو «أشكال من العدم تتقدم نحو التشكُّل» (١٣٢). هؤلاء سيتقدَّمهم الصنطور المتحول (= المنحدر والآفل طبعًا نحو الخُرافة) «محاصَرًا بنبوءاتهم وحكاياتهم الخارقة (...) قلَعوا الأشجارَ وصنَعوا عصيًّا ورماحًا وتقدَّموا مهلِّلين. انضَم إليهم العميان، والمجذومون الطامعون في لحمٍ آدميٍّ طريٍّ كي يبرءوا، وكل مُعوِزي الجنوب المُجدِب، يحملون فتياتٍ مشلولات ويضعونها قُدَّام الصنطور الجالس على ركبتَيه. يضع يدَه اليمني على مواضع الداء ويتمتم: ببب. للل ... ثم يُتابِع سَيرَه مجلَّلًا بلحيته وبأخبار القطة السوداء» (ص١٣٢).

وسواء كان هو صاحب القطة السوداء التي هي حيوانٌ غريب لم يُرَ مثلُه أو شخصًا آخر، فالمهم هو إخصابُها تربةَ الرواية وكيانَ الشخصيةِ الأمِ ببذور المحكيِّ الشفوي، المصعِّد لإيقاع الغرابة فيما يمُتُّ إلى الواقع بأكثر من صلة، هاك «الرجل صاحب اللثام» وهناك هذا الرجل من أولاد سعيد الذي اسمه بن عبد الله، المدعو بونوالة بسبب كوخ الجريد الذي وجدوه فيه» (١٣٤)، له بدَورِه كراماتٌ وتحوُّلات، وهم جميعًا، سواء كانوا من بنات خيال ورؤى الصنطور أو جزءًا من أطياف الحكي التي تتسكَّع وترقُص مع الثعابين على ضرب الدفوف في ساحة جامع الفناء، فإنهم جزءٌ من محيط الباشا الذي يمثل دائمًا قُطبَ الرحى فيه؛ حيث يدور اللعب، ويبدو الهواء مشبعًا بالأسطورة؛ هنا علينا أن ننظُر إلى

شخصية الصنطور باعتبارها البُعد الجامح لسيده، فكأنهما واحد؛ لأنهما باتا يريان ما لا يُرى ويتحسَّسانه: ما فات وصار بددًا (= المجد والسطوة) وما هو آت (= الموت الوشيك والعتَه أو الزوال). كما أنهما معًا منغمسان في الحكاية كسياقٍ محكي؛ أي منقوعٍ بالخيال، ومحكومٍ بواقعٍ عجائبي وهو واقعيٌّ صرف. هكذا إذا كان الصنطور قد تحوَّل، أي تأسطَر، فإن صورة الباشا مرسومة في الرواية رسمًا أسطوريًّا، في مظهر اغترابها عن حياة كانت فيها ولها، وفي بُعد نوعية العلائق المنسوجة معها وردود الفعل تجاهها. وأخيرًا لا بُد أن نُضيف بأنها، على مستوى التلقي البَعدي، أصبحَت مندرجةً ومتشكلةً في المخيالِ الشعبي ومتناميةً بعشراتِ الأوصاف، وهذا منتهى الخيال.

= ومن بابٍ مفارقٍ تأتي وحدة السيارة كغزوٍ مباغتٍ وكاسحٍ من خارجٍ لتهُزَّ أركانَ محيطٍ راكد، مستسلمٍ لقدَريةٍ مشئومة، وتُنذِر بتفكُّكه ماديًّا، بل ولتضرب في الصميم رؤيتَه للعالم، وهي ثقافتُه الماضوية التي هزَّها الهلَع أمام دهشةِ الاختراعاتِ الحديثة، الآتية طبعًا من خارجها، وتقتحم بعنفٍ مجالها (الطريق العام والمعتقد، أيضًا) في شكل «زوبعة الضجيج والغُبار والدُّخان» (ص٥). رغم أن الأجنبي موجودٌ في هيئة الفرنسيين المستعمرين، وسلاحهم الفعَّال، والسينما التي يرتادها البعض، والسينغاليين المجنَّدين من بلدهم عَنوةً لتطويع «الأهالي»؛ رغم هذا كله سيكون للسيارة–الطوطم وضعُ الأيقونةِ الثانيةِ في الرواية، لتعلن، بشكلٍ مفارق؛ أي وهي علامة الحداثة والتقدم، عن بداية تصدُّعِ القديم، وتضاؤلِ معتقداتِه، تضاؤل الباشا، والانحدارِ نحو الأفولِ كما تنحدرُ الشمسُ إلى الغروب.

الأنكى من هذا أن الاختراعَ المارقَ يقتحم عالمه على يدِ واحدٍ من صُلبه، من ابنه هو زيادة في مكر القدَر؛ فـ «ها هي سيارة عبد المالك تسير حتى فوق الشجر»، وإنَّ «عويل مُحرِّكها يضربُ أسس أيامه حتى وهو لا يراه» (ص٢٢). ليتوالى انهيار الأسس؛ أي رؤية العالم لدى «هؤلاء البدو الذين جاءوا ليرَوا السيارة. جاءوا من مسفيوة. من تاحنَّاوت. من أوريكا. من اثنَين أغمات. مكثوا يراقبونها لمدة أيام. سيارةٌ سوداءُ من نوع أولدزموبيل. دابةٌ هائلةٌ تعبُر تحت السور داخلةً خارجةً على امتداد النهار. مرةً من باب دكالة. ومرةً من باب أغمات. والبدو بين هذا الباب وذاك الباب محتارون (…) في كل مرة يستعدُّون لأن تفاجئهم. تُدغدِع مخيِّلتَهم أماراتُ الذعر والدهشة (…) دخانُها الأرجوانيُّ يزرع دوائرَ غامضةً في أذهانهم البدوية» (ص٢٣–٢٤).

يتيح لنا السردُ العربيُّ الحديثُ نماذجَ متعددةً لتأثيرات وصول الاختراعات الجديدة (= الغرب) إلى المجتمعات التقليدية (= الشرق) أو ما اصطُلح على تسميته بـ «صدمة

الحداثة»؛ نجدها مثلًا في تراثنا القصصي بالمغرب عند أحمد بناني في قصته «حتى الطيور في حَيْرة» بمناسبة دخول جهاز الراديو، وأمثلة أخرى منها عند يحيى حقي في «قنديل أم هاشم»، وعند علي الدوعاجي في «جولة حول حانات البحر المتوسط»، مما تكرَّر لدى القصَّاصين والروائيين العرب والأفارقة حدًّا انقلبَت فيه المعالجة إلى فولكلوريةٍ قصدُها تسويقُ العجائبي أو ما قد يروق القارئ الغربي كهيئة عجائبية؛ هذه ذاتُها التي ستصبح في السرد المعني صورةً نمطية. أما هنا فهي موظَّفة توظيفًا عضويًّا، وموقعُها تأسيسيٌّ لا تكميلي للمعنى والرؤيا اللذَين قلنا إن وحداتٍ عدةً تتضافر لصوغهما، بل إن الصورة في هذا السياق تَكسِر الصدمة في تلقِّيها المعتاد فتغدو حركتُها اتجاهَين؛ إن الاختراع الحديث (السيارة)، والذي يتقدَّم كحقيقةٍ معياريةٍ جديدةٍ في الواقع، من طينةٍ ماديةٍ بحت على النقيض من طينة السَّنَن الثقافي والمخيالي السائدَين لينقلب بدَوره وهمًا آخر ليُفقِده السَّنَن طبيعتَه ويُدخِله في الرؤية الغامضة والمؤسطرة التي تقودُ حياةَ أناسِ هذا المحيط، والبدو الموصوفين منهم بخاصة، وإلا فانظر معي، مرةً أخرى، تلويناتٍ إضافيةً من الصورة تذهب أبعد منها: «(...) جاءوا من كل النواحي. ماشين. ليلًا ونهارًا ماشين. على الأقدام. على ظهور الدَّواب. على عرباتٍ عرجاءَ غابت ببغالها وحميرها تحت كتل الآدميين (...) كما لو كانوا ذاهبين إلى موسم مولاي إبراهيم. بزادِهِم وخوفِهِم ودهشتِهِم ذاهبون ليَرَوا المعجزة. لَيَروا المصيبة. إلى أحسنَ من مولاي إبراهيم هم ذاهبون. إلى ما هو أهوَل. ذاهبون ليَرَوا دابةً لا تتعب. تعدو وتعدو ولا تتعَب. الإنسان يتعَب. الحيوان يتعَب. وكل ما خلق الله. إلا هذه الدابة فهي لا تتوقف (...). سيارةٌ ضخمةٌ سوداء. تتبعُها غيمةُ غُبار. في توجُّس يقتحمون الغَيمة. يختفون. يُبتلَعون. ثم يظهرون عندما تبتعدُ الغيمة والسيارة. كما لو كانوا خارجين من أحلامهم في أذهانهم نفسُ الغَيمة الغامضة» (ص٢٤).

وكما يبدو الباشا شخصيةً تطفو وتغور، حسبَ مواقع تقديمِها، وتأمُّلاتِها، وحركتِها المحدودة، آخذةً تارةً هيئة قامة، وإن مترجرجةً من إعياء، وأخرى انعكاس ظلٍّ بل ظلال لها وعليها ما حولها؛ كذلك شخصية ابنه عبد المالك، النوتة الأولى في معزوفة الانقراض التي تبدأ من المقطع رقم (١)، والنوتة الأخيرة التي تنتهي به، أيضًا، في المقطع (٦٠)؛ ففي مسافة الامتداد والتباعُد هذه تحضُر الشخصية وتغيبُ بإرادة السارد، إمَّا حضورًا مشخصًا أو موحيًا وكنائيًّا؛ فهو كذلك قامة، وإن مُخلخَلةً غير سويَّة، وخفاء بحكم الغياب الذي يثوي فيه، المتمثل في التهالُكِ على الشهوات والملذَّات (جنس + خمر + سيارة)، وكذا في الانسلاخِ من المحيط العربي الإسلامي والانخراطِ في المحيط اليهودي (بقضاء جزء من

حياته في الملَّاح أو الغيتو، والعيش إلى جانبِ اليهودي عطاييل وزوجتِه ويُعاشِر مرةً مرةً ابنتَهما راشا)، كواحدةٍ من علامات التفسُّخ التي تعتري عالَم الباشا وتدفعُه إلى هاوية الزوال، وما أكثَرَها!

عبد المالك، سليل الباشا يهوي من علٍ متهتكًا في الحانات والمواخير، مرافقًا للجنود والسينغاليين المحقورين، هم السود وأبوه يتحكَّم في العبيد، ولسوف يرتكب الفعلةَ النكراء، باقتناء السيارةِ التي ستروع كل ما حولها بـ «عويل محرِّكها يضرب أسسَ أيامه [الباشا]» (ص٢٢). وسوف يُوجِّه أكبر طعنةٍ لأبيه، لا لأنه مات، بل لكونه مات غيلة، ميتةً تافهةً حين وُجِد طافيًا في صهريجٍ بعد أن اختنَق من أثَر رفسِ جنودٍ سكارى بعثَر مالَه على شربهم فعبَثوا به من شدة الثَّمَل، مثل أي شيء؛ فإن «عبد المالك قد ثقُل إلى حدٍّ غيرِ معقول، ابتعَدا عنه فسقط بكامل طوله (...) ركَلاه وجرَّاه حتى الجدار. أسنداه عليه فمال. وتمدَّد على التراب (...) صَعِد [أحدُهما] فوق ظهر عبد المالك وأخذ يرفسُه كأنما يدُك التراب» (ص٨٧). ولأن موته يُسقِط لواءَ مستقبلِ السلالةِ بعد أن سقطَت مظلَّته من يد العبد وهو يخوضُ حركتَه لتأديبِ قبيلةِ الرحامنة. ولأنه يرى غدَه يُوارَى الترابَ أمامه وإلا فمن هؤلاء؟» رجالٌ منفوشو الشعر واللحى منكَبُّون على قدورٍ هائلةٍ يُطبخ فيها ماءُ غسل الميت. دخانٌ كثيفٌ وماءٌ كثيرٌ وأعوادٌ في حجم الشجر يفوق جثةً هشةً نحيلةً كجثة عبد المالك» (ص١٧٧). ليبقى الباشا وحده وكلُّ شيءٍ هادرٌ حوله ومنقلب؛ الفرنسيون الذين كانوا له سندًا وكان لهم عونًا دولتُهم بدأَت تدول، والبدو والمقاومون يضربون أسُس البناء القديم، والفوضى والحرائق واللصوص والأجانب المجنَّدون، وهو يعي ولا يعي؛ فإن جسَدَه ينسحبُ منه ولا يرغب في بذل أي مجهودٍ لملاحقتِه؛ لأنه قد مات قبل أن يخسر معاركه الأخيرة.

= وعدا الميتة العبثية لعبد المالك فإن الرواية لا تُعنى بالموت إلا كحالةٍ معنويةٍ مرادفة وسندٍ لرؤيا الأفول، تتنقَّل وتُعدي بكيفيةٍ مواربة، ويكون التقلُّب فوق جمرها أقسى من جُرعتِها الأخيرة؛ أي أشبه بتعذيب السلطان مولاي حفيظ للمتمرد بوحمارة الخارج عن طاعته. وبما أن الرواية اختارت، اختار كاتبها وساردها، رسمَ الإيحاء ومساحةَ ظلال المجاز التي تُغطِّي مكعَّبات الشمس، فإنها اختارت، أيضًا، رسمَ انسحابِ رُوحِ المجد والسطوة وقوة الجسد لشخصية الباشا كمهيمنةٍ كبرى، بعباراتٍ تُبقي على التفاوُت قائمًا وتُعلي من نبرة اللايقين، بما يزيدُ من تكثيف جو الالتباس الذي غمرَت فيه مختلف الشخصيات، وتعدَّدَت كما تبعثَرَت ظلاله نزواتها وأحاسيسها، ولأنها، بعد هذا وذاك، مبنيةٌ كرؤيا

حُلمية، وتريد إغراء القُراء بملاحقتها كما حاول البدو ملاحقة الغبار، غبار سيارة عبد المالك التي هجَمَت على سكينة الزمن الماضي، ما لنا لا نقول كذلك على سكونية الرواية الواقعية التقليدية التي تتواتر وتتحقَّب وتتحدَّد شكلًا وتتغضَّن معنًى، وفيما هي تكتسي بالأحداث والشخوص والمرامي فصلًا بعد آخر لا نراها بعينٍ أخرى تنضو عنها أيَّ ثوبٍ حتى تَعْرى بالكامل، ينطفئ عندئذٍ، إغراءُ السفن. أما الباشا فقد مات «وهو عارف بموته. كما الجميع. لم يمُت بعدُ. سيموتُ بعد أربعين يومًا. الروح تغادر قبل أربعين يومًا (…) لا يعرف بعقله، جزءٌ من حواسِّه يعرف ولكنه يستمرُّ يتصرَّف كواحدٍ لا يعرف (…). أيامٌ معلَّقة. لا هي من الماضي ولا هي من الآتي، ويكون خلالها كأنما شخصٌ حلَّ محلَّه. يتكلم كلامًا يشبه كلامه القديم إنما ليس هو» (٧٧).

في المقطع الستين وقُبَيل الأخير، والشمس تبدو وهي تجنح إلى المغيب (شمس الحياة) تصل الرواية أو تُريد إلى ذروتها بتسنُّم أعلى اللايقين، وذلك لترسُّخ الناظم المركزي للنص أعمقَ ما يكون، ولخدمة الهدف «الاستراتيجي» لمحكيِّ رهانِ مؤلِّفه في التصوُّر والنسج وخطة التأليف أن تتجلَّى وتتبلورَ رؤيا الأفول مسلسلًا لا فكرةً يقينية، فنًّا وتخييلًا لا تيمةً معتنَقةً بطريقةٍ مبتَسَرة.

(٢) المبنى

ما كنا سنضع هذا العنوان، ونلجأ إلى التقسيم لولا أن «ملك اليهود» تستدعي ذلك بإلحاح، بالنظر لتوفُّرها على جملةِ خصائصَ كتابيةٍ وتركيبيةٍ من التهاونِ عدمُ حصرها وتمييزها مفردة. هذا رغم عدم ارتياحنا للتجزيء في عملية التقويم للنصوص ذات الطبيعة التركيبية؛ أي التي يُعَد بناؤها الفني وطيدَ الصلة بل متشابكًا مع مضمونها أو رؤيتها المصوغة ومعناها المبثوت، كما يوجه هذا تلقائيًّا صناعة الكاتب.

وقد دأَب نقادٌ عديدون، وقُراء نصوص، على القول بأن الشكلَ والمضمونَ وجهان لعملةٍ واحدة، والفصل بينهما يُخِل بقراءة العمل الأدبي على ضوء مقتضياته المخصوصة. وهذا، في عرفنا، كلامٌ عام يجري على الألسنة بآليةٍ مقلقة، وغالبًا دونَ تمحيص، وإلا فهل ينطبق على جميع الأعمال ليصبح مسلَّمًا به، لا قاعدةً نقديةً مفترضةً أو مقرَّرة بدون تسويغ. هل ينطبق هذا التصوُّر على جميع النصوص كيفما رامت وأيَّ سربالٍ اتخذَت؟ هل نأخذ بهذا المبدأ لدى قراءتنا ودراستنا للرواية الواقعية، تاريخية، واجتماعية وإنسانية عامة، تلك التي مقصدُها الجوهري قضيةٌ تُثيرها أو حالةٌ ترصُدها أو خطابٌ برؤيةٍ محدَّدة

تسعى لإبلاغه، كما لو أننا نقرأ روايةً تخترق قشرة الواقع، وتنشُد الغوصَ تحت أرضية المُعطَى، لا تملكُ أن تقرِّر حقيقة ولا أن تحصُر يقينًا على أي مستوًى، بل همُّها آخرُ يتكوَّن وينجلي، إن انجلى، في أطوارِ كتابتِها، ومراحلِ تبلوُر شخصياتِها وهي تُنتِج خطابَها وتخوضُ مصائرَها الملتبسة؟

إن أكبر قسم من الرواية العربية، والمغربية ضِمنَها بالطبع، لهو ذو مياسمَ حكائية، وصفية وتقريرية بالدرجة الأولى، وهَمُّ كُتابها واقعيةُ الأدب لا أدبيةُ الواقع، وبين الحدَّين بونٌ شاسعٌ في مفهومِ السردِ الفنيِّ خاصةً والإبداعِ الأدبيِّ عامة. ونظن أن الأدب الذي يُكتَب تحت ضغط الغرَض وطائلةِ الحاجةِ الظرفية، وبتأثيرٍ أو تأطيرٍ مباشرٍ وغيرِ مباشرٍ لنزعةٍ قَبْلية، وبغايةٍ تعليمية، يأتي مبناه مهلهلًا، والتخصيصُ الأدبي فيه ناقصًا، والأسلوبُ الذي يحتاج إليه كلُّ أديبٍ لكتابته مُشوَّها أو منعدمًا، علمًا بأنه لا تُوجَد في الحياة أو النفس الإنسانية مادَّةٌ أدبيةٌ وأخرى دونها، بطابعٍ مختلف. إن حِسَّ الكاتب، الذي ليس شيئًا قابلًا للتعريف سلفًا، ربما هو الموهبة، والمنظورُ الذي يمتلكُه إزاء المادة. وطريقةُ تشكيله لملامحها غير المرئية قبل ذلك، ما يحسم في هذا الشأن، رغم أن العمل الأدبي، الجيِّد، تتعدَّد أنسجتُه وتتمازَج محاليلُه، وتتدخَّل نوعية تلقِّيه في إنجازه أكثر من مرة.

والحق أن «ملك اليهود» تسمح لنا بهذا الاستطراد؛ إذ فضلًا عن شذوذها عن التيار السردي الواقعي، المسيد، وانضمامها بحكم «الشيطنة» الخاصة لكاتبها، إلى سرب المغرِّدين الذاتيين الذين لا يُفْشون الأسرار ولكن يتسارُّون بها من لسان إلى قلب، فإنها تتمثل مفهوم المبنى تمامًا، وتُلزم بالأخذ به مفردًا، وإن إفرادًا مؤقتًا، من نواحي العرض، والوصف، والأسلوب، واللغة، وتركيب الحبكة بعد صنعها، وتوشيج الشخصية-الشخصيات بالزمان والمكان والحدث في عروةٍ واحدة، بليغة النسج، محكَمة الربط، وغيره. حين تتم قراءة الرواية، وقد سبَحْنا في مجراها من النبع عودًا إلى النبع، سنُدرِك أن معناها، لو صح ذلك تسمية، هو ما سوَّغ وجلَّى مبناها، وأن هذا لحمةُ ذاك وسَداه.

ولعل أوَّل ما يَلفِت الانتباهَ في بناء الرواية تقصُّد الكاتب إلى تشييدها في مقاطع بلغَت واحدًا وستين مقطعًا، إذا ما لاحظنا تفاوُتَها في الطول فهي عمومًا مقتضَبة لا تتعدى الصفحتَين ونصفًا وقليلًا أكثر، من الكتاب ذي القطع المتوسط. هكذا تختلف عن التوزيع التقليدي للرواية في فصول، المعمول به على الأغلب في السرد الروائي. وهي تتشيَّد مثل عمارة طبقةً فوق طبقةٍ مع فارقٍ واحدٍ وهو أن تصاعُد الطوابق لا يعني بالضرورة تتابُعها رقميًّا؛ لأنها لا تفضي إلى بعضِها شأنَ المعهود في أي بناء.

إنه بناءُ تجزيءٍ لا ترتيب. الترتيب يتوافق مع السرد التقليدي المُشتغِل بحكايةٍ تتطور طبيعيًّا بحسب قانون الوحدات الثلاث. وإحداث أيِّ إرباكٍ فيه لا يمسُّ بجوهره، وإنما يُنوِّع طريقةَ العرضِ فيه؛ ولذلك فإن كثيرًا مما يُوسَم بروائيةٍ متطوِّرة أو محدَّدة في أدبنا أو عند غيرنا هو مصادرةٌ على المطلوب؛ لأن أي تجديدٍ لا يمسُّ العناصرَ الشكليةَ وحدها، بل هو تلك القطيعة الضرورية التي تقلب تصوُّر العلاقة بين الإنسان وذاته وبينهما ومحيطه في سلسلة لا تنقطع من التساؤلاتِ الاستبطانية — من هنا أهمية المونولوغ الداخلي، مثلًا — وإعادةِ النظرِ في التوافقاتِ الاجتماعيةِ والخلقية، وتبديد مفهوم الكمال في الفن والمثال في الكائن وفي الحياة معًا، بطرحِ مفهومِ البحثِ المتواصلِ في نقصٍ وحَيرة لا ينتهيان. كل تجربةٍ جديدةٍ هي بنتُ نقصانٍ مفترَض وسؤالٍ ملحاح عن يقينٍ مفتقَد أو كسر ليقينياتٍ وأخلاقيات، وقيم وأساليب، في الفن طبعًا، مُبدَّهة حدَّ السذاجة، يُنمِّط الحياة والتعبير. مثل الفرخ تضرب التجربةُ الجديدةُ قشرةَ التنميطِ وتُطِل أولًا، بحذَر على الخارج، ثم تقفز شيئًا فشيئًا لتكشف هذا الخارج بدهشتها الخاصة إلى أن تطير بجناحَيها.

يعمد فاضل يوسف، سليل هذه التجربة، إلى تجزيء المروي والمرئي والمضمَر، أيضًا، صانعًا على مستوى الشكل بنيةَ التفكيكِ التي تتوارى وتندغم في التصوُّر الشمولي (للعمل الكبرى) مع بنية الأفول، المرصودة سابقًا على مستوى ما سمَّيناه بالمعنى تجوزًا. فعلٌ ينتُج عنه تغييرٌ في الوظائف المعهودة من السرد. هنا ليس الغرضُ منه تقديمَ أحداثٍ تقع أو يُمكِن أن تقع، بل تأتي من خلال وبأداة الوصف الذي يبدو كأنه يستقل في رسم شخوصٍ أو تأثيث فضاء فيما هو جزء من حدثيةٍ سرديةٍ اختار الكاتب استخدامَها على هذه الشاكلة، وهو ما نقرؤه في أوَّل جُملةٍ من أول مقطع إشعارًا بأننا بصدَد قراءةِ قصةٍ غيرِ تقليدية:

«غبار. غبار سيارة عبد المالك ينشُر فوق السور غيومه، الباشا عند نافذته يدقِّق النظر في رؤاه؛ النهار يجُرُّ طَرَفَه الأخير» (ص٥). ثم «ترك [عبد المالك] السيارة تحت العريشة. صريرُ حديدِ محرِّكِها بقي يَصرُّ في رأسه. رأسه المحلِّق في الأعالي. المدوخة في رأسه ريح ليست كالريح (...) صريرٌ وريحٌ وأمواجٌ ورمل (...) البشَر حوله ضئيل، هش. والجدران كالحَصَى. الكائنات حوله ضئيلةٌ وهشَّة وتتحرَّك في رعونةٍ على حافةِ حُميًّا انسيابِه المُجلجِل» (ص٧).

إننا أمام صور من شأنها، في مدخل الرواية، أن تمهِّد للحدث/الأحداث (للقصة) التي لا شك ينتظرها القارئ، ولن تأتي متعاقبةً إذا أتت، وإنما ستتضعَّف بالإيحاءات كإرساليةٍ غيرِ مباشرة تعيِّن مادةَ الحكي وتُفيد بدلالتِه بواسطة مرسلٍ مجازي. يعرف

الكاتب المجرِّب أن الجملة الإنشائية–الاسمية، بوصفيَّتها وشحنتِها الرمزية المكثَّفة ليست هي السرد بمعناه المخصوص؛ ولذلك يعودُ بوعيٍ إلى الجمل الفعلية، الإخبارية والتقريرية، كجُملٍ محمَّلةٍ بوظائفَ وبرامجَ محدَّدة. ثم يستمرُّ النصُّ متراوحًا بين النسقَين وإن انشَدَّ أكثر إلى جاذبية التعبير بالصورة، بطرفَيها المعيَّن والموحي، الأليَق بأزمة الانهيار التي يعيشها الباشا، وتشترك فيها شخصياتُ وعناصرُ المحيطِ كلها في تفسُّخٍ مريع؛ لذلك فإن المقاطع هي بمثابة أمشاجٍ لرداء زمن الباشا الذي يتفسخ (= وهو تاريخٌ سياسيٌّ واجتماعيٌّ وثقافي)، ومن شأن الرواية أن تغوصَ في موضوعها، أن تستقرَّ في قرارته كلما ذوَّتَت هذا التاريخ، وأزَّمَته بإعطائه هويةً ذاتيةً إشكالية، وإن بدت ملامحُها ظاهرةً للعيان.

يلحق التجزيء أيضًا، بل وأساسًا، بنية الجملة. بنية مقطَّعة كجسَدٍ مفكَّك الأوصال. مفصولة عن الزمان فتُلغى آليتُها الفعلية، وعن المكان ليتقلَّص ارتباطُها بالفضاء العام أو آليَّتها الاسمية؛ هكذا تبدو جملةً مجانية، وعرَضية، بينما هي جوهرية: «صفرة الجير. صفرة لونه على الجدران تجعل الضوء خسيفًا. مربَّع ضوء الشمس وسط باحة الضوء أصفر. جلسَت اليهودية على حافة هذا المربَّع. متكئة على قطعةٍ من صفرة الجدار تفركُ في فراغ الفناء الذي أمامها سيرة الملاح ...» (ص٣٣).

في مقطعٍ مقتضَب كهذا تتكرَّر كلمةُ أصفر أربعَ مرات، وهي سواء جاءت نحويًّا مبتدأً أو نعتًا فهي مفردة صفة تنوب عن الجملة السردية التقليدية ذات التحديد المقصدي، وهي عمليًّا تُلغيها، بتغيير وظيفتِها وتعويضِها كعلامةٍ سيميائيةٍ دالَّة على جو، ومعضِّدة لمعنى، وناقلة لخطاب. وكأداةٍ من أدوات استراتيجية السرد الأخرى في هذا العمل، هذه التي نرى التعبير بالصورة أنجعَها. والواقع أن فاضل يوسف، سواء في التوزيع المقطعي للرواية، أو في أسلوب السرد، أو من جهة درجة استخدام العنصر الوصفي وتأثيث الفضاء وشغله ماديًّا وبشريًّا بكثافةٍ وشاعرية، أو من ناحية البتر المتمادي لكل الزعانفِ الفائضةِ عن جسَد النص، في واقعيَّته وأدبيَّته الروائية؛ هذا كله وسواه كان يكتُب بالعين، ويسردُ بالعدسة. بذا جاءت «ملك اليهود» متخفِّفة إلا مما هو ضروري، ومن ذلك عبارات الحوار الخام فيها، لا أقلَّ ولا أكثر، وإذا نفضنا منها التعابير المجازية، والظلال المائسة القلقة؛ حيث تأوي روح الباشا مختنقةً بعد احتراقها بنار مجدها السابق، فإننا واجدون هيكلًا مقدودًا لسيناريو شريطٍ سينمائيٍّ لا يحتاج ليُصبِح جاهزًا إلا إلى إضافاتٍ تكميلية، وإلى إعادة ترتيب المقاطع — طبقات العمارة — المتداخلة فيها الأزمنة والأمكنة ليتيسَّر تلقِّيها من لدن الجمهور، وهذه ولا شك كتابةٌ أخرى.

من خصائص الرواية الواقعية، التقليدية، أعني المنسجمة في رؤيتها كيفما تأجَّج الصراع فيها وبلغَت درجاتُ التوتُّر السردي كتابيًّا، أن كاتبها يُقدِّم نصَّها للقارئ ناجزًا، يحسبُه مكتملًا من جميع النواحي وفي ذهنه طلَب نشدان الكمال. ثانيًا، وبما أن هذه الرواية إما تُكتَب على ضوء خطاطةٍ ذهنية، أو مَسُوقة في قصديةٍ وبنزعةٍ ملتزمة — وفي ذهنه وحده لا غيره — تجد طريقَها ملساء، وهي مطوَّعة ومشروحة؛ إما يرشد السارد إلا جميع مسالكها، وإما تُقرر أفكار ومشاعر شخصياتها بعد أن تكونَ أحداثُها على مقاسات الخريطة الاجتماعية التاريخية. أما الرواية الجديدة فهي تُخفي أكثر مما تَكشِف وتُقرأ وهي تشفُّ ولا تفضَح، ما غرضها الإبهار بالإبهام المستغلق في ذاته صنيعَ ذلك التنطُّع الذي ينتأ في نصوصٍ لم تستوِ بعدُ أدواتُ أصحابها ولا يقبضون كما ينبغي على الشيء الروائي؛ ذلك أنه شيءٌ مثل كرة تُرمى في ملعب، وينطلق اللعب/المنافسة لكسب رهانها، أحسب بين فرقة الكاتب، من جهة، وفرقة القارئ، من جهةٍ ثانية، والفوز هو المتعة التي يحصِّلها كل طرف. وعلى هذا الأساس تصبح الكتابة التي تُكتَب، زعمًا، من طرفٍ واحد عمليةً مزدوجةً طرفُها الثاني شريكٌ لا غنى عنه لإجلاءِ مناطقها الخفية والبَوحِ بخطابها المضمَر، وتركيبِ ما بدا، يبدو، مُجزَّءًا في التركيب ومتباعدًا زمنًا ومكانًا. هذا الشريك قارئٌ إيجابي، محفز نعم بحواسِّه القرائية (الذوق، الثقافة، المراس، اللعب … إلخ)، من غير شك، لكن هناك أدوات تحفيزٍ أقوى، في ظني، هي التي يُلقي بها الكاتب (اللاعب الأول) في ملعب الكتابة (يصيب، بعد ذلك، مرمى القارئ)، ذاتها أدوات السرد ومادته في كيف يعطي ويبقى. يُطِل ويتوارى. يقول ويزمُّ شفتَيه حتى لا يبقى إلا الصمت، أو كلماتٌ قليلةٌ صغيرة. وعباراتٌ كأن واضعها اقتناها من سوق (للكلام) نفدَت منه الكلمات؛ ومن ثَم يستخدمها بقَدْر الحاجة القصوى وكأنه ناسك؛ فهو يضفي عليها من روحه فتَشعُّ مثل قطرة زيتٍ تسطع بنورِ قنديلٍ ويستضيء بها فضاءُ النص الرحب. وكأنه نبيٌّ؛ فالكلمات على لسانه رسولية؛ فما يقول إلا ما يَلزَم أن يُقال، وبجمال. كذلك هي «ملك اليهود» لم تَستعِر هذه الخصائص بل أنجبَتها من رحم تُربة الأفول الخِصبة التي كانت تحرثُها، صنعَت بناءً حسنًا يليق بساكنه الذي زحف عليه زمنٌ جديد، وأجهز عليه يوسف فاضل بنثرٍ لا عهدَ للروايةِ العربيةِ به ليترك الباشا «بلا سلاح. وبجسد لم يظن في يوم من الأيام أنه سيكون جسده (…) جلدة مكرمشة. حافة. اصفرَّت. مصَّ التقحُّل ماءها. وازرورَقَت. ولم تعُد تُغري سوى بأن تُلقى في أقرب زبَّالة. ولِمَ لا يحشرونه في غرفةٍ سفليةٍ بعيدة. هذه رغبته الأخيرة (…) في هجعةٍ أخيرةٍ هادئة. متقوقعًا على نفسه. يُنصِت إلى شبه تعاقُب

الأيام الذي ينقطع. ولا يهمُّه أن تمُر العاصفة أو لا تمُر وما قد تحصُده أولا تحصُده في طريقها. استرخت أساريرُه بعد توتُّر طال. وبدأَت العيون تنسحب. والأيادي. وضرب المطارق. وصَعدَت رائحةُ احتراق الأعواد في الأسفل؛ ما زالوا يغلون الماء [لغسل عبد المالك الميت]. هذا آخر ما راه؛ صورتُه وهي تُجاهِد في أن تضحك. قبل أن ينسحبَ ضوءُه شيئًا فشيئًا كنهرٍ جَفَّ قطرةً قطرة، بعد أن بلَغ مداه، إنما دون أن يحظى بشرفِ لمسِ طرفِ المحيط» (ص١٨٠).

لقد قلنا إن «ملك اليهود» خرجَت عن كثيرٍ مما كان تقاليدَ مرعيةً في الرواية المغربية العربية، في جوانبَ مختلفةٍ من بنائها وكيفية تشييدِها وصُنعها لعناصر وخصائصِ السرد فيها. وسجَّلنا، كذلك، أن رؤيةَ الأفول في هذا العمل المميَّز تستند إلى خلفيةٍ أو مرجعيةٍ تاريخيةٍ منحسرةٍ أكثر منها بارزة، ونتوءاتها مشتَّتةٌ وغيرُ مقصودة في ذاتها، وهي تتطلب قارئًا ملمًّا يستحضر من تلقاء نفسه الوقائعَ التاريخيةَ المعلومةَ والمعيَّنة كإطار وسياق لاندراجِ المحكي وربطِ الأسباب بالمسبَّبات. هكذا فإن يوسف فاضل انتزَع من التاريخ شخصًا، علمًا حقيقيًّا وكبيرًا، وصنع منه شخصيةً روائيةً بالصورة التي رأينا وحلَّلنا. لكن، هل هذا كل شيء؟ أو لا يجوز لنا، وهذا دون رغبةٍ مسبقةٍ في أن نَلوِي عنق الرواية بالقول أو التأويل بأنها، وهي المنزاحة عن خطية السرد، ونزعة التأريخ، وأيديولوجية المعنى، إنما استعارت نموذجها (= شخصيتها الواقعية) ثم غطسَتها في الرؤيا الحُلمية (= التخييلية)، من الماضي تتوسَّل به قناعًا لتقول أو تُومِئ إلى الحاضر الذي كُتبَت فيه، وذلك على طرز الرواية الأليجورية (Allegorique) أو قريبًا منها؛ حيث تعتمد الشخصيات والأحداث والخطاب لإنتاج خطاب أناسه وموضوعه وأزمته في راهنه وإن بدا انتسابها إلى زمنيةٍ سابقة. إن السرد ذا المنزع الأليغوري يتباعد من مَنَشئه عن القص الواقعي، ويميل فيه كاتبُه إلى خرقِ تقنياتِ هذا القص مستعملًا تمثيلاتٍ كنائية وعلاماتٍ رمزية أراد بها رسمَ رؤية ورؤيا أفول لا الباشا التهامي الكلاوي وحده، بل أي باشا مثله مستبد ومتغطرس ولا بد للزمن أن يزحف على مجده. قد يرى البعضُ بأن في مثل هذا التأويل زجًّا بالرواية في أيديولوجيةٍ متعسفةٍ ربما لم يقصدها الروائي بتاتًا، كما سيعتبر بأنها قراءةٌ تريد أن تسجن الرواية في خانةٍ خلقيةٍ محكمة، وهنا نقول، برسم الختام، بأن الأخلاق؛ أي الأفكار والقيم والموقف، وإجمالًا الحس الواعي بالتاريخ ليس معيبًا في العمل الروائي، بل هو من أعمدته. إن جميع الروايات أخلاقية، وهي تتفاوت في اعتناقِ هذه الخاصيةِ بحسب درجة إعلانها وتبنِّيها، وفي مساحة التفاوُت يصعَد منسوب الفن أو يهبط، مما يُعتَبَر رهانًا آخر في الإبداع الروائي.

مدخل لأدب التجريب: لعبة «الشبابيك» في مكانٍ آخر

أحتاج في مدخل حديثي عن المجموعة القصصية «الشبابيك»[1] إلى تقديم جملةِ ملاحظاتٍ وإشاراتٍ من شأنها، أولًا، أن تُضيءَ عُنوان المحور الذي نحن بصدَده «تحديث القصة القصيرة، مراهنات على جنسٍ أدبي»، وثانيًا، أن ترسمَ الإطارَ المناسبَ الذي تندرجُ فيه الكتابةُ القصصيةُ لمحمد عز الدين التازي، وضِمنَها مجموعتُه المذكورة.

إن الأمر يخُص التذكير بماضٍ بدأ يبهتُ في الأذهان لسببٍ غامض، وكأن التحديث هبةٌ نزلَت من السماء، وضرورة استرجاعِ لحظاتٍ ومحطاتٍ حاسمةٍ في التبلور النصي للإبداع السردي الحديث في تربتنا الأدبية، وخصوصًا ظهورَ النص المحدث، المطور لكتابة العتبات والتكوُّن البدئي. ونحن نعني قصصًا بدأَت تصدُر بكثيرٍ من التقطُّع في الأركان الثقافية لبعض الصحف الوطنية راسمةً منحنًى جديدًا في التصور النوعي لجنس القصة القصيرة، وغرضيَّتها، ومادتها أصلًا، فطريقة أو طرق الصوغ المعتمَدة فيها، وإجمالًا بداية «انتهاك» ما يمثِّل هُويَّتها الواقعية بتجلِّياتها المختلفة، كما تلاحقَت منذ منتصف العقد الأربعيني، في مطالع ظهور الأدب المغربي الحديث، وصولًا إلى مطالع العقد السبعيني، الذي سيشهَد ما يُمكِن أن نصطلح على تسميته ببروز أدب المنعطف، والذي يُعَد الإبداعُ السرديُّ مَعلَمه الأبرز.

[1] «الشبابيك» القنيطرة، دار البوكيلي للنشر، ١٩٩٨م.

لقد كانت القصةُ القصيرة، وكل ما هو مكتوبٌ بنسيج السرد الفني أو على مَحمَله، تتوخَّى عرضَ حكايةٍ منظَّمة، منظَّمة متناظرة المقاطيع، بلا أبعادٍ أو نتوءات، تُوضَع في حدودٍ غرضيةٍ قبلية، وبغيةَ إبلاغ رسالةٍ قصديةٍ أو ملتوية، ذات محمولٍ أخلاقيٍّ أو تبشيريٍّ أو سياسيٍّ وطني، أو اجتماعيٍّ منتقد، وأحيانًا وفي النادر، يُشَم منه نفَسٌ ذاتي. لقد كان السرد عمومًا مسألةَ موضوع، وأداةً من بين أدواتٍ أخرى لتيسير سبل النقد والإصلاح، بل والدعوة إلى التغيير في حدٍّ أقصى. وهو بذلك، أيضًا، كان تعبيرًا ولكن من حيث إنه منقادٌ إلى تعبيرٍ أعلى منه، عنوانُه الضميرُ الوطنيُّ العام، والقيم الكبرى الممثِّلة لروح أمة ووجدانها وسيادتها ونهج خلاصها.

من الطبيعي، والحالة هذه، ألا يكون المرادُ من الفن عند القصِّ أو في القص، إلا أقله، حتى ولو تسربلَت الكتابة عندئذٍ بلبوسٍ ومقاساتٍ معيَّنة لتُوحيَ بالفن وتكتسبَ بعض إهابه. وإن من الحق أن تقول إنها — أي الكتابة السردية — لم تكن خلوًا من ذلك الأثَر، ولا عزلاء من جهة الميسم الفني؛ لأن أصحابها وجَّهوا يَراعَهم بقوة الأشياء نحو هذه الاتجاه فكان لا بد من أن يُراعُوا دليله، وأن يقتفوا الأثَر الصحيح للعثور على ضالَّتهم فيه، فيتحصَّل لديهم ما تيسَّر من الفن يُطرِّز الرسالة ومضمون اللوحة المرسومة، وفي الوقت نفسه يأتي مظهرًا على ما وصل إليه جنسٌ أدبي ما فتئ يتأسَّس، ويتخذ له أبنيةً وألوانًا.

إن غلبة الموضوع لا ينجُم عنها انقياد الكاتب أو القاص للمدلول أكثَر من عنايته بالدالِّ أو تطويعه له، بل وإلى جانب ذلك تغليبه للنمط على كل خصوصي، وللعام العمومي جدًّا على أي ذاتيٍّ مُحتمَل. ومعناه أن الذات ملغاةٌ وليست في واردِ أيِّ كاتب، يكاد الاحتفاء بها يمثِّل ضربًا من البدعة التي تمسُّ قداسة الدفاع عن الأخلاق والقيم الفاضلة والوطنية الكبرى، وتتعارض بالطبع لاحقًا مع مفهوم الالتزام الطبقي المُلزِم للأدباء جميعًا، من وحي أيديولوجيةٍ دوغمائيةٍ ومسطَّحة، على غِرارِ ما ساد في الحقبة الستينية كلها، وما بعدها بقليل، ولم يجعل من الأدب أكثر من ذيلٍ للسياسة أو لواحدٍ من حساباتها المختلفة.

أقول الأدب، ثم أراني مضطرًّا لضبط ما يشبه جموحًا في استخدام المصطلح؛ فلم يكن الأمر في جوهره ذا صلةٍ وثيقة بالأدب ولكن على صلةِ قُربى أكثر من أي شيءٍ آخر، ولا كان الأديبُ على الأغلب إلا قولًا سابقًا يليه لا قوله بالضرورة، الحديث عن مطلب الأدب أولًا؛ أي عن حصر القول المختَص به، الانتقال إلى صعيد الكلام، إلى التعبير الذي لا يليق، إلا بهذه المادة وليس بغيرها، وقد أصبح همُّ الكاتب منصرفًا إليه بالذات في تلك العلاقة، التي تجعل خطابه يحتفي بقيم ومشاعر وهواجس وحدوس لا يشترك معه فيها خطابٌ

آخر، وبقولٍ أكثر دقة لا تُنقل أو تُذاع إلا بالأدب نفسه، بأدواته، وهذا كُله أو جُله أغفلَه النقد الأدبي عندنا، الذي ضاع وتعدَّد طويلًا بين رصد الاتجاهات، والإملاءات المضمونية والأيديولوجية، وعمومًا النزعة خارج الأدبية لينتقل منها طفرةً واحدةً إلى مفهوم «الأدبية» (La littérarité) المنقول حرفًا عن الاتجاه اليويطيقي، وفي فرعٍ واحدٍ من فروعه الضيقة والمبسطة، كما هو عند تودروف ومترجماته عن الشكلانية.

لقد بدا البون شاسعًا حقًّا بين نقدٍ وتصوراتٍ ومفهوميةٍ معيَّنة في حقل النقد والنظر الأدبي في المغرب ومنذ نهاية العقد الستيني وعلى امتداد السبعيني، وبين كتابةٍ أخرى تجاوزَت غرضيةَ الستينات ورساليَّتَها، ومعانقها المباشرة لمفهومٍ ضحلٍ للالتزام، كتابةٍ سرديةٍ على الخصوص كانت مجموعة «العنف في الدماغ»[2] لكاتب هذه السطور من استهلالاتها، وتجاوبَت وتشجَّرَت بالتتابع مع قصص محمد عز الدين التازي، والمضمومة في مجموعته الأولى «أوصال الشجر المقطوعة»؛[3] حيث شرَع التخييل حقًّا يُزحزِح مفهومًا قسريًّا ومستبصرًا للواقع والواقعية؛ التخييل بوصفه قلبَ العلائق والمنظور والرؤية والبنية السردية بتجاوزها نحو نقائضها.

هذا غيضٌ من فيضٍ ما ينبغي استحضارُه ونحن على عتبة المجموعة القصصية «الشبابيك»، خاصةً في مرحلةٍ من تاريخ الأدب المغربي المعاصر والمحدث، اختلطَت فيها المفاهيم، وتضبَّبَت الرؤى أو ضاعت تقريبًا. وتَلِفَت المقاييس في المعالجة النقدية التي راحت تعتبر الخواطر والكلام المرسل على عواهنه إما شعرًا أو قصًّا، وخاصةً قصًّا، يُقال عنه إنه يجترح تجربةَ تخطِّي حدود الأنواع الأدبية، أو صهرها في بوتقةٍ نصيةٍ واحدة (كذا)! وهكذا بضربةِ لازب. والحال أنَّ من يتأمل أو يقرأ بأناةٍ تاريخَ وتطوُّر النصِّ القصصيِّ في الأدب المغربي سيلاحظ كيف أن تجربة كهاته — بدون أن تتخذ أي تسميةٍ مزعومةٍ بلا سند — كانت تُرسي دعائمها بتُؤَدة من خلالِ تفكيكِ الإوالياتِ التقليديةِ للقصِّ الواقعيِّ المُتناسِب مع تنضيدٍ اجتماعيٍّ محدَّد، وضبط إوالياتٍ مغايرة أنسب ليس لرصدِ ووصفِ الحالاتِ الخارجية، بل وللبَوح بمكنون الذات، وإطلاق العِنان لمخزون المتخيَّل المكبوح.

هكذا حين نصل في سِفر كتابة التازي إلى مجموعة «الشبابيك» فإننا سنجد هذا القاص قد احترف التجريب بصفةٍ نهائية، والتجريب هنا لا بمعنى الحذلقة الفنية أو

[2] «العنف في الدماغ»، الدار البيضاء، منشورات أطلنط، ١٩٧١م.

[3] «أوصال الشجر المقطوعة»، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، ١٩٧٨م.

الاطراح الأخرق لقوالبَ وصيغٍ جاهزة و«متبذلة»، بل يعني جوهريًّا ربطَ علاقةٍ فوق واقعية مع المُعطَى اليومي، والتفاعل الحي مع الزمني عَبْر الزمنية، واعتبار الفرد مركزًا وليس محيطه هو القضية، وتبديد مفهوم أي مركزيةٍ من أي نوع، قائمةٍ أو مفترَضةٍ لصالح الجزئي-الجزئيات والنادر العبقري؛ أي حيث مصدَر الخلَل وموضع تشكل المفارقة؛ وقبل هذا وبعد ذاك انفساح مساحة الحُلم التجريبية هي هذا كله، ومعها ممارسة اللعب الفني الموظِّف لكل الأدوات بوعيٍ ويشبه مقامرةً في آنٍ واحد، وهو ما يُولد في كل حينٍ «سردًا» خارج النَّسَق حتى لانسقيَّتة هي نسقُه الوحيدُ الممكن.

إن مجموعة «الشبابيك» هي بمثابة مختبرٍ آخرَ لهذا النهج، والقصص المتضمَّنة فيها، لو صَحَّ تجنيسُها كذلك، تصنع كل واحدةٍ منها نسقًا ينقُض ما قبله فما بعده، ولكنها في الآن عينِه بمثابة جداولَ تؤلِّف وتصُبُّ في المجرى المتحرِّك لكاتبها، فلنختبرها عن كثَب:

= في قصة «حديقة الأرواح» فإن السرد ينهض على تقنية توالُد وتوليد الصور والقصة أو محكيُّها هو صورٌ موَّلدة بتعاقب. ثم القصة ومحكيُّها صورٌ مستعادةٌ بتقاطُع وتداخُل. والقصة كذلك عَنقَدَةُ الصور وضفرُها.

لا يهم هنا ماذا يحدث، ولكن كيف يحدث ما لا يحدث. الكيف يُحيل على الكاميرا، العدَسة التي تلتقط الصور، تصوِّرها وهي تحدث لحظة، لحظة؛ كل شيء يتحدَّد بما يحدث صورة في صُورٍ متوهَّمة أساسًا، وكأنها تحدُث فعلًا ولا شيء من ذلك.

هنا يقع انقلابٌ على شرط الواقعية، فتغدو الواقعية هي إمكانُ تحويلِ الواقع ونقلِه على صعيد المتخيل والتوهم بما يصنع كثافتَه ورمزيتَه وشعريتَه أيضًا، وفي العبارات التالية داخل السرد بما يوجز هذا الطرح: «سأظل هكذا ذا عينَين سلبيتَين تأتي إليهما الرؤية بدل أن تختار ما تريدان أن ترياه.»[٤]

= في قصة «أسطورة الشمال» يكون التذكُّر هو إيقاع السرد بواسطة تداعي الذكرى واسترجاعها، كأن ما تحكيه القصة يحدُث للمرة الأولى، ثم مرتَين، ثم إلى ما لا نهاية حتى يعود إلى أصله؛ أي يصير ذكرى من جديد، ما ينجُم عنه تجريدُ الزمن، المفضي بدوره إلى زمنٍ آخر.

وإذا كان الزمن عمومًا يحتاج إلى مكان، وعلى الأغلب يقترن به فإن «أسطورة الشمال» تؤكِّد هذا المبدأ إنما ذلك التأكيد الرامي إلى «تسفيهه» بنقضه واتخاذه مجرَّد مطيةٍ لتحرُّكٍ

[٤] «الشبابيك»، م. س، ص.

مطلَق في فضاء التخييل. وهكذا يصبح تشخيص المكان ثم إلغاؤه أو تبديده معلمًا آخر من معالم المغايرة في رؤيةٍ قصصيةٍ قوامُها تشظِّي عناصرِها التي تحتاج في النهاية إلى إعادة تركيب بواسطة التلقي الواعي والمتخيل الذي سيسعى للقبض على الأشياء، كما سيحاول الانزلاق فوق سطحِ زمنٍ ينساب، ومعه تنساب حفنةٌ من الذكريات في مكانٍ ما من الشمال. هذا الانسياب في حد ذاته هو الحكاية، وهو «لسان الحال المبتور».

أما قصة «الشبابيك» في قلب المجموعة بالاسم نفسه فهي تقدِّم لنا ما يمثِّل النموذج الأخير لقصص محمد عز الدين التازي رغم تنافي الكاتب مع الخطَط السردية المتواترة والمتماثلة. وما نعنيه بالنموذج هو الخطاطة الممكنة وبالأحرى المفترَضة للفضاء الزماني–المكاني الذي تُنسَج داخله الحكاية–الحكايات، وتتناسل من بعضها بطرقٍ مختلفة، وضِمنَه أيضًا الرؤى المتقاطعة بحثًا عن وحدةٍ مفتقَدة تئول في النهاية إلى الوحدة الوحيدة الممكنة. إنه على الرغم مما في هذا القول من تضارُب إلا أنه يُعَد توصيفًا جائزًا في غياب المصطلحات المتناسبة مع كتابةٍ سرديةٍ ما تني تنبعثُ من رمادها. في القصة المعنية يتحدث فاعلُها، بطلُها، أو مَن في مقامه وهو بالمناسبة شخص، وطيف، وهلام ولا أحد، يتحدَّث واصفًا وساردًا نفسه: «كان مذهولًا بطول جسده الذي يتسامق، بالحكايات التي تأتي إليه من أزمنةٍ تتقاطَعُ وتمتزجُ في آنٍ واحد.»[٥]

فعلًا، إننا أمام تعدُّد في الحكايات لا حكايةٍ واحدة، أو قل إن هذه تتشظى إلى محكياتٍ صغرى لا من حيث عناصرها الخبرية، ولكن في خطابها أو ما تُوحي به. ثم إنها تتقاطع في بؤرة الرؤية وليس الخبر، فتُقاطِعها، من نحوٍ آخر، من حيث إنها تصُب في مجرى شخصيةٍ واحدة (إنها على الأقل توهِّمْنا بأنها مُفرَدة) ساردةٍ ومتأملةٍ وفاحصةٍ للعواقب. وفي النهاية يُراد مزجُ كل شيء للخروج بمحلول منسجم.

قصة «أحلام عبد الهادي»[٦] تصوغ لنا النموذجَ ذاتَه؛ حيث تظهر الشخصية مثل عِقدٍ انفرطَت حبَّاتُه تباعًا، ولا تكتمل صيغة العِقد (القصة) إلا بجمع الحبَّاتِ كلِّها لإعادة سبكها، وهو ما يتعذَّر لأنها تنزلق من بين أصابعنا، وتهرُب متدحرجةً كل واحدة في أو خلف الأخرى، وهكذا. ولو أردنا وصفًا آخر لهذا الضرب من السرد لوسَمْناه بالاستطراد، لا سهوًا ولا اعتباطًا، بل لغايةٍ بنائيةٍ وكأن العالم، أيَّ عالم، لا يُوجَد ولا يُبنَى إلا من تفكُّكه

[٥] نفسه.

[٦] ن.

وتبعثُر أعضائه. وفي قلب هذا العالم طعم الغواية؛ أي الحكاية يتناسل من بعضها فتُغوي بتتبُّعها فيما قد تحوَّلت، ومع تحوُّلها تشعَّب البناء وتبعثَر فصار آخر.

خاصيةٌ تتجدَّد وترسخ في نسيج السرد وبنائه «شخصية تبحث عن أكثر من مؤلف»؛ حيث أنا هو (آخر) اسمه رضوان، يُعبِّر عن تضايقه من أشياء وأحوالٍ كثيرةٍ حوله. هكذا تسردُ الأنا أناها بوسيط، لكن ما تسرد؟ من أجل العثور على جوابٍ متوهَّم يُلقي إليك بالطُّعم، بالغواية، فيما اللعبة في مكانٍ آخر.

نظن أن الوصول إلى هذا المكان، وتعيين موقعه الحقيقي، أو النسبي، داخل خريطة السرد الفني أبلغُ عندنا من الملاحظات والتشخيصات السابقة كلها. ونظن كذلك أنه ليس بوسعنا القيام بذلك على الوجه الكامل من الوضوح والتفصيل؛ لأننا عندئذٍ سندخل حقل إعادة التجنيس الأدبي كله، وما اختص منه بموقع النص الأدبي السردي المكتوب في المغرب على غرارِ نصوصٍ عربيةٍ أحرى وأجدر. مثل هذا الدخول يتطلب منا التزامَ الحذَر، والتسلُّحَ بأكبر قدْرٍ من النصوص، وطرحَ كثيرٍ من التمهيدات كمقدماتٍ مطلوبةٍ للوصول إلى بعض الاستخلاصات، ومن جملتها فيما نحن بصدده: تبديد بعض «خدَع» محمد عز الدين التازي الذي يوهمنا في المجموعة، بكتابة قصص، في نصوصٍ منفصلة، بعناوينَ مستقلة. لكن لا شيء يُلزِمنا باتباع هذا الدليل؛ ذلك أنه فضلًا عن أن تجنيس الأغلفة يمكن أن يكون اعتباطيًّا أو اتفاقيًّا لإبرام ميثاقٍ مفترَض، أو لاعتبارات السوق نفسها؛ فضلًا عن هذا وذلك بوسعنا إنجازُه قراءةً مختلفة، هي جزءٌ من التلقي والتأويل، وجزءٌ أيضًا من كَسْر الأطُر التقليدية للمراسيم النقدية القائمة على «بروتوكولات» ثابتة لا تتزحزح.

مختصر نظرنا أن «قصص الشبابيك» هي نصوص قصصية-حكائية، تُسلِس القياد لبعضها، لا فيما تحكيه بالضرورة، ولكن في الفضاء العام الذي تتحرَّك فيه شخوصها، والهواجس التي تستبدُّ بها، والمواد الحُلمية التي تعمُرها أو الاستيهامات العامة السابحة فيها، ما يصنع في النهاية رؤيةً مشتركةً موزَّعةً بتدرجٍ وعَنونةٍ مختلفة لتصوغَ ما نعتبره نصًّا واحدًا. وسواء قصد الكاتب إلى ذاك أو لم يقصد، خطَّط له أو التحق به من غير قصد، فإننا مع «الشبابيك» أمام تجنيس آخر، ولستُ أنا من سيُلحِق المجموعة بجنس/رواية مثلًا. ورب سائل، إذا لم تكن هذه النصوص قصصًا قصيرة ولا تتجنَّس بالضرورة رواية، فماذا تكون يا تُرى فنًّا؟ جوابُنا أن هنا لُعبتَها، ذلك اللعب الذي يحتفظ بسرِّه، وسحرِه في كونه يلعب في هذه السيرورة النصية التي تتشكَّل، إلى أن تستنفدَ طاقتَها ببلوغ كمالها أو اكتمالها؛ أي الحدود العليا لتجنيسها، وهكذا.

تذويت التاريخ في الرواية

١

لنُنبِّه من البداية أن هذه الدراسة لا تقصد بأي حالٍ الحديثَ عن التجربة الروائية، بالمعنى الشامل والمركَّب، وإلا فسيكون التنطُّع طابعَها الذي نبغي التبرُّؤ منه سلفًا، آملين التوصُّل إلى الطرح المنشود، أي المتوافِق مع ندوة اتخذَت الرواية والتاريخ، أو العلاقة بينهما موضوعًا لها. القصد إن اتضح لنا جيدًا، وفي حدود ما نأمُل أن يحضُر تدريجيًّا عن هذا الموضوع، هو أن نبني مفهومًا معينًا عن وللتاريخ من خلال تجربةٍ أو كتابةٍ محددة، هي هذه التي ننشِئها، ووضَعنا في مضمارها نصوصًا يعتبر النقد الأدبي وتاريخ الأدب، في المغرب وخارجه، أنها تنتسبُ إلى الرواية أصلًا وفصلًا، ولها فيها مجرًى ومذاقٌ خاصَّان.

من المهم الاحتياط والحديث عن شيءٍ ينبغي أن ينبني عما يُؤخَذ، عادة، في حكم المنجز، سواء على المستوى النصي التصنيفي، أو من ناحية المقاربة المنهجية التي لا يمكن أن تكون قارةً إلا إزاء نصوصٍ مصبوبةٍ في قوالبَ محنَّطة، ما نفترض استبعادَه في الحالَين. إن الحديث عن تجربة ليس هو سرد أقوالٍ مصنَّفة، ولا تجميع خصائصَ لروايات يعتبر أصحابها أنهم إما يكتبون التاريخ مباشرة، أو أن لهم منظورًا فيه لا يمكن أن تخطئه العين؛ عين القارئ عمومًا الذي يذهب إلى هذا النوع لذاته، والعين المجهرية الأقوى للقارئ المحترف — نعني الناقد أو الدارس الأدبي الذي سيشغل عندئذٍ إوالياتٍ للتلقي معيَّنة. إنه حديث ما هو قيد الإنجاز — وهذا حال الرواية العربية، أمسِ واليوم — وما لا يتحدد إدراكه إلا بخبرة الوعي به في تكوُّنه وعقب تلقِّيه، ثم إمكان نقضِ عمليةٍ ما ينفكُّ النصُّ والتاريخُ نفسُه يتجاوزانها بالتحويل، أو التجديد، أو الإلغاء.

سيكون الأمر في غاية البساطة، قُل التبسيط، لو توافقنا على كلام يندرج في السَّنَن المُحكَم للرواية التاريخية، ذات التقاليد العريقة، في الرواية الغربية، طبعًا، ومن صُلبها خرج بعضُ العربي. في هذه الحالة هناك أعمالٌ معلومة، ومصنَّفة بوصفها تاريخية، بالتيمة والأحداث والشخصيات، وهو تحصيلُ حاصل؛ أي إننا لن نتقدم خطوةً واحدة في أي بحث حول هذا الموضوع أو ما شابه. والقراءة النقدية، والكتابة بمفهوم التجربة، ليستا أبدًا تحصيل حاصل؛ لأنهما بطبيعتهما يتأسَّسان على قاعدة خلق أو تركيب نموذجهما ومواد بنائه. في حالتنا يتعلق الأمر فعلًا بتأسيس من قبيل إعادة البناء التي نزعُم أو نطمَح إلى إمكان تشييد التجربة الخصوصية، ضمن التجربة السردية العامة، التي لا بد أن نستحضر على الدوام شروط وجودها وعوامل وكيفيات تبلوُر مضامينها ورؤاها، أيًّا كانت تعبيراتُها وصياغاتُها الجمالية، زيادةً على أنواع المهارات السردية داخلها.

٢

سنطلب من القارئ ألا يأخذ الفقرات السابقة على محمل التحوُّط المنهجي، علمًا بأنه مطلوب فيما نحن بصدَده؛ فورقتُنا بالمنحى الذي ستأخذ وهي تتحرك في فلَك متنٍ إبداعيٍّ عربيٍّ شامل، بمواصفاته المعلومة، محكومةٌ حتمًا وطردًا ومنحازةٌ عمدًا للمتن السردي في إنجاز المغاربة؛ يحتاج القارئ أن يعرفه ولا يتهوَّر في الحكم عليه أو تذوُّقه بمعلومات تلك الكتب التي تدَّعي شموليةَ معرفةِ الأدب العربي، وهي لم تعرف إلا لونًا واحدًا منه. وهي بعد هذا، وهو الأهم في نظرنا والأرجح، أنها ورقةٌ تستفتي بالاستقراء والاستنتاج رواياتٍ أو محطاتٍ أو مشاهدَ روائيةً بعينها لنا ولزملائنا، وبالتالي فمقصدها أن تُري كيف نرى التاريخ ونعيه ونكتبه، أو تكتب «تجربته» من خلاله وبواسطته، ما يحتاج من غيرِ شكٍّ إلى بيانٍ هاكم بعضَ عناصره:

(أ) أجل، نقول، أولًا، بعض، وإلا فسننجر إلى الاستعراض التاريخي للخوض في تفاصيل التاريخ الأدبي، التي لا شك يحتاج إليها من لا يعرف الأدب العربي الحديث المغرب، والمغرب العربي عامة، ولكنها قد تشوِّش على المطلوب من نواحٍ شتَّى؛ إحداها كيف يُمكِن اختراقُ التاريخِ نفسِه والانزياحُ عنه من داخله وبأدواته. ولا يسعُنا، رغم ذلك، إلا أن نعتمد على الذاكرة الجمعية للقارئ الأدبي لملء أي ثغرة، أو سد أي نقصٍ محتمَلٍ لمعلوماتٍ سيظهر مكانُها شاغرًا أو بيضاء حسب الاصطلاح المتداوَل.

(ب) يظهر السرد العربي الحديث، في بواكيره وغُدُوه، والتاريخ يسبقه، تارةً يؤسِّسه وتارةً يمهِّد له الطريق، وأخرى يتقمَّصه، وفي كل الأحوال حضورُه طاغٍ فلا يبدو ما هو سردٌ غير مطيةٍ له تُتخذ للتذكيرِ بوقائعه واستخلاصِ مغازيه ونحتِ عِبَره. إنه لمن المفارق حقًّا أن يلتفت النصُّ إلى الماضي، بل وأن يعكف عليه فيما هو يحمل زعمَ الحديث ويشهره؛ أوليس التحديثُ في أحد تعريفاته التقدُّم إلى الأمام والقطع مع كثيرٍ من المخلفات السابقة، وإلا فإن اجترارها سيُبقينا نُراوِح مكاننا. لكن المفهوم الرومانسي للماضي، المفهوم النوستالجي، بوصفه الملاذَ ومصدرَ القوة والاستيحاء يعطي لاستخدام المادة والتيمة التاريخيَّتَين دلالةً تحديثيةً قويةً خاصةً حين يكون الحاضر شاحبًا ومفتقرًا إلى عناصرِ قوة وُجدَت في وقتٍ آخر.

(ج) لقد شكَّل هذا الفهمُ جوهرَ استخدامِ كاتب القصة للمادة المعنية — مشرقًا ومغربًا — في تفاعلٍ وانسجامٍ مع منزع التحديث الأدبي، المتمثل في اختبار السرد الحديث. هذه قراءتُنا للتجربة السردية التاريخية الكبرى لجورجي زيدان، وهي عندنا أم التجارب وأقواها في هذا الباب، تُغني عن سابقاتها، وتجعلُ الجدلَ حول مسألة الريادة ضربًا من اللغو «النقدي» لا يقدِّم ولا يؤخِّر. ويُمكِن أن نلمس الشيءَ ذاتَه، مع فارق الكم في الإنتاج ومراس القَص، فيما كتبه المغاربة من قصصٍ أو رواياتٍ قصيرة، وعمومًا في نصوصٍ ظهرَت تشكو من عوائق التميُّز بتجنيسٍ سليمٍ أو مناسبٍ في نوعها، وهي رفدَت جُلها عند محمد بن عبد العزيز بن عبد الله في «شقراء الريف»، و«غادة أصيلة»، وعند عبد المجيد بن جلون في «وادي الدماء» ذات الميسم التاريخي الوطني العام، وكذا عند آخرين ذوي توقيعاتٍ غُفل وترجماتٍ معرَبة أو مقتبَسة مصبوبة في القالب نفسه، ولغاية العِبرة والفطنة؛ نقول رفدَت من أحداثٍ خصبةٍ ورمزيةٍ في تاريخ المغرب.

(د) حقًّا، إن القاص في المغرب، وهو عند عتَبة فن القص، لم يكن يملك أو يجرؤ أن يتملَّك غير التاريخ مادةً وسندًا للسرد ولمادة السرد، وهو بذلك كان يقوم بعمليتَين يعتبرهما متكاملتَين في رهانٍ متبادَل أو مشترط؛ لا قصة بدون محكيٍّ تاريخي، ولا طريقةَ لاستنهاض الواقع-الموجود تحت طائلة الجمود والاحتلال إلا بتمريره عَبْر الوساطة التاريخية التي يمكن أن تتخذ عدة أشكالٍ ونماذج، منها، ولا شك، بطولاتٌ وأمجادٌ وحبكاتٌ فروسيةٌ غرامية، مألوفة في هذا الجنس التعبيري، وبينها على الخصوص محاولاتٌ بدائيةٌ محتشمةٌ لإنطاق صوتٍ ذاتيٍّ أكاد أقول إن صاحبه «يهرِّب» به عواطفه في المعبر الجماعي؛

في الكَم الحدَثي لوقائعَ غابرةٍ تنزوي وتتلعثَم في ظلالها بعضُ الأنوات المتحرِّقة بين عواطفَ شتَّى.

(هـ) بيد أن الأهم، في المرحلة البدئية التي كان بن عبد الله من روادها، تمثَّل في الانتصار لتصوُّرٍ خاصٍّ للتاريخ يتلخَّص عند هذا الكاتب في جعل الحتمية قانونًا مهيمنًا يتأكَّد به الانتصارُ النهائيُّ للإسلام على الكفار، الشيء الذي يعكس رؤيةً محددةً للعالم، باصطلاح غولدمان الشهير، هي رؤيةُ الفئة أو الطبقة التي تهتدي بالسلفية فتجعلها نبراسًا لهزم عراقيل حاضرها. من ثمَّ فإن البطولة الفردية المزعومة، كما أسندها المؤلف للمرأة في قصتَين له هما: «الجاسوسة السمراء»، و«الجاسوسة المقنعة»، والتي تتقاطَع مع العقدة التاريخية أو توازيها، إنما تمثِّل أحد المسوِّغات لتمجيد المثل الأعلى في صورة التاريخ المُنتصِر ضد نقيضِه وخصمِه المهزوم.

(و) قريبًا من هذا الفهم، بل وفي فلَكِه تدور روايةُ أو قصةُ «وزير غرناطة لسان الدين بن الخطيب» المنشورة سنة ١٩٥٠م، وسيطول بنا الأمرُ لو أردنا أن نشرح لماذا يصعُب ضبطُ هذا العمل في خانة جنسٍ سرديٍّ محدَّد، حسبُنا القول إنه نصٌّ عُمدتُه التاريخ بالدرجة الأولى، وبطولتُه سيرةٌ تاريخية، ثقافية وسياسية، هي مرآةٌ لعصرٍ ومجالٌ لاستعراضِ قيمٍ ومُثُل، وفي الأخير استخلاصُ عِبَر من الماضي لخدمةِ الحاضرِ والنهوضِ به من وهدَته. فيما لا بأس من تخصيص سماتٍ مائزة في «وزير ...» نعتبرها كانت في قلب انشغال الأستاذ عبد الهادي بوطالب وهو ينسج بطبعه السمح ويراعه اللطيف هذه المأثرة الأدبية اليتيمة، تقريبًا، في سجل مؤلَّفاته الغزير. أولها كيفية تحقيق الانتقال من طراز الأساليب الحكائية والخبرية الكلاسيكية في الأدب العربي، ومثلها اللغوية والبلاغية، إلى الصيغة السردية والتعبيرية الحديثة، نظير ما تُبرِزه الروائياتُ الغربيةُ التي لا شك تعرَّف المؤلِّف على ألوانٍ ولغاتٍ منها. وهذا في الحقيقة حقلُ عملٍ واعد بإجاباتٍ مفيدةٍ تستطيع القصة التاريخية أن تقدِّمه لمن يرغب في مزيد فحص التشكُّل الحديث للأدب في المغرب، إلى جانب الأقطار العربية الأخرى وبتفاعُل بين عطاءاتها.

(ز) وبقَدْر ما يُبرِز أثَر بوطالب الطبيعة الانتقالية، بل الإشكالية في تكون السرد الحديث لأدبٍ ما، بوعيِ صاحبه أو بتلقائية، فإن المادةَ السرديةَ لديه والتي تُكتِّلها سيرة لسان الدين بن الخطيب تتحرَّك أولًا وأخيرًا في سياق التاريخ، يقودها ويُؤطِّرها، وفي النهاية يُفتي بالعِبْرة من وراء سردِ سيرتِها لقارئٍ مفترَضٍ في زمنٍ محدَّدٍ ومخصوصٍ بعلاماته

التي يُحيل إليها مطلب الاعتبار؛ أي بسط رؤيةٍ للعالم عن ماضٍ تولَّى تنوب عن الحاضر المنطفئ، أو ما نُسمِّيه براديغم البديل المقلوب؛ أي الماضي الذي يُصبِح المستقبلَ المنشود. وعلى العموم فإن السياق المذكور، الذي تتبدَّل رموزُه وتتلوَّن صُوره بحسب الحبكات المعالجة، أو الشخصيات والأوضاع المرصودة كان وسيبقى إلى حدٍّ بعيدٍ أحدَ الثوابتِ المركزيةِ لتبلوُر تجربة الكتابة السردية في أدبنا الحديث إن لم يعد أقواها؛ تجلى ذلك في الماضي، نعني سنوات التعلُّم الموازية لنزوع الكفاح ضد الاحتلال الأجنبي والتماس أسباب النهضة بأيديولوجيةٍ وطنية، واتخذ طابعًا إشكاليًّا انطلاقًا من العقد الستيني المتوافق عندنا مع مطالعِ الاستقلالِ والبحث عن آفاقٍ وسعَ للتقدُّم والتحرُّر الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، أيضًا، بدا الكاتب المغربي الوليد وكأنه يُلاحِق ظلًّا لها تارة، أو «يؤرخ» لحدَثيَّتها تارةً أخرى، أما حين يستلهمها أو يُوحي بها فذلك دليلٌ على أنه شرع يطوِّع مادَّته ويغدو هو سيِّد السرد وليس التاريخ الذي يُمكِن ببساطة أن يأخذ اسم وشعار الأيديولوجية.

نظن أن أكبر ورطةٍ عاشها الكاتبُ العربيُّ وما يزال، إذا كان واعيًا بشروط وضعه وهو ما يهمُّنا، هي وقوعه في قبضة الأيديولوجيا، التي هي التاريخ، كما قلنا، بتسميةٍ مغايرة؛ فقد وُلِد أدبيًّا وترعرع إبداعيًّا واشتد عودُه أو ضمُر وهو يتغذى من ضرعها، ولا يكاد يُبصِر أحيانًا إلا بمنظارها. وما هي؟ لا تبحثوا عن تعريفٍ «أيديولوجي» لها؛ أي مذهبيٍّ محدَّد، ماركسي واشتراكي أو ليبرالي أو غيره، مما قد يتوافق مع حزبٍ سياسيٍّ بعينه. الأفضلُ أخذُ هذه المقولة كجملةٍ من التصوُّرات العَفْوية أكثر منها منظَّمة أو ممذهَبة. مضمونُها كما عاشَته ونطقَت به قوى التقدُّم والتحرُّر العربي والوطني — طبعًا قبل انتقالها إلى الاحتراف والاحتراب ... إلخ — هو الدعوةُ إلى التغيير وتعبئة العمال والفلاحين، ولو بالشعارات وحدها، والسعي لبذرِ وعيٍ لدى الفئاتِ المتنافرةِ لطبقةٍ وسطى قيدَ التشكُّل يؤهِّلها لخوض معركة التغيير المنشود. ولقد برز الكاتب، وهو على الأغلب سليلُ هذه الفئات، طرفًا معنيًّا سواء لتبليغ الرسالة أو للتعبير عن ظرفه — «هواجسه» — من خلالها إلى درجة أن تحقَّق التماهي في وعيه بين الوظيفتَين. لكن كان لذلك ثمن؛ فمن جهةٍ أُدرِج في «جيش» المعبِّئين بما فرض عليه اعتناقَ وعيٍ مسبق، ما هم إن توافق مع شرطه الطبقي (كذا) بات يعمل — يكتب — على هديه، وهذا بالمناسبة فهمٌ مبسط للالتزام، إن لم نقُل الإلزام؛ ومن جهةٍ ثانيةٍ أضحت كتابتُه — سُرودُه، إن شئنا — خاضعةً في بنيتها ورؤيتها لما قبلها، مما أثَّر حتمًا على بنائها وإجمالًا على مستواها الفني العام، الذي يؤهِّلُها سرديًّا أو

يُزعزِع الثقة في قيمتها، وهو الأغلب على ما نرى، وهي فعلًا ورطةٌ وإن لم يكن الإحساسُ بها واضحًا، قل فادحًا، باعتبارها جزءًا من تاريخ الأدب، آنذاك، وليس تاريخ الأدب المُترَف الذي نُمارِس الآن، ويُحاوِل أن يقرأ النصوص على ضوء الاقتدار الإبداعي لا الظرفي الموقوت، القرين بمذهبيةٍ ملائمةٍ اسمُها الواقعية، هي لعَمْري أمُّ الورطات، ويقع التاريخ، طبعًا، في قلبها.

لقد اقتضَت هذه الواقعيةُ أن ينظر الكاتب إلى وجهه وناسه ومعضلاته في مرآة التاريخ دومًا، المباشر منه أو غير المباشر؛ نعني القريب في حدَثيَّته اليومية وهو يتأدلج آخذًا صيغةَ نماذجَ وأنماطٍ ستتحوَّل إلى مرجعيةٍ من نواحي التيمة والمضمون والخصائص. ثم البعيد أو الكامن في أمسٍ بتفاوُتِ زمنيَّته، بما تُمليه أيضًا من مرجعية. وفي كل الأحوال فإن التاريخ؛ أي الواقعية كرؤيةٍ ذات نتوءاتٍ متعدِّدة نجدُها على الأغلب سابقةً تسعى للاستئثار ما أمكن بأوسعِ مكان، في أعلى النص، وبفجاجةٍ إن وقعَت في يد موهبةٍ محدودة، وفي صلبه وأوردته الدقيقة إن عالجَتْها يدُ كاتبٍ صَنَّاع يدرك أن كل شيءٍ في الفن بمقدارٍ وإلا أسف فضاع.

إن التاريخ بمعنًى آخر هو المثالُ اقترب أو ابتعد، وما كان في الماضي مجدًا للتغني أو قدوةً للاعتبار، ينقلب هو ذاتُه إلى حُلمٍ أو طموحٍ بالهالة نفسها والدلالة. هذا بعضُ ما يجعلنا نقول إن التاريخ يتقدَّمنا، بحكم أننا نعيش، أو نكتب، في المستقبل ما كان يُفترَض أن يتحقَّق في وقتٍ سابق، وهذه طبعًا مفارَقةٌ أخرى تتغذَّى بها كتابتُنا السردية، وتُعَد في جانبٍ من تأثيرها من سمات الرواية التاريخية، بطبيعة رؤيتها الرومانسية الحنينية — الاستذكارية. مما يؤكِّد نظرتَنا هذه أن الروايةَ التي تجعل من التاريخ أحداثًا وشخصياتٍ وأزماتٍ ورهاناتٍ هي في النهاية قليلةٌ أو محدودةُ العدَد في أدبنا العربي الحديث، مشرقًا ومغربًا، ومن المُلفِت للنظر أن ازدهارها سابقٌ على ازدهار فن القصِّ الحديث في أدبنا. ونحن، على الأقل، داخل دائرة الأدب المغربي، لا نستطيع أن نُعوِّل إلا على نصوصٍ معدودةٍ في هذا الصدد، ومرجعُ الندرة في تقديرنا أنَّ مَن لجأ إلى الحوادث الخالية لم ينشُد الرواية لذاتها؛ فربما بدَت له شكلًا متاحًا من بين أشكال، وإنما بعثُ روح الأمة وإعادةُ بناء شخصيتها كان أوَّل مقصد.

وما لنا لا نذهب بهذه الحفور أبعدَ لنتساءل بأن أنسب إقامة للرواية هي فسحة التاريخ، والمقصود به عندئذٍ لا ما يأخذ منحًى تأريخيًّا أو مثله وإنما المسافة الزمنية القائمة في الخلف؛ حيث تراكمَت حيَوات الأقوام، واستقرَّت طبائعهم، وتحدَّد العمران

وخلَدَت الدنيا إلى زمانها كما يخلُد المرء إلى النوم ثم يستيقظ وهو يعيش دورةَ حياةٍ زاخرة بكل شيء، بما يعلم وما هو في ظن الغيب، المعقول والمأمول والمحتمَل والمُدهِش والمُفجِع والعجيب وما ليس في الحسبان؛ كل ذلك هو التاريخ، وهو الرواية بلا منازع. لهذا تأخَّر الظهورُ الناضجُ لهذا الجنس في أدبنا العربي عامة، ولم ينتظم بصورةٍ حقيقيةٍ ومتَّسِقة إلا بعد النصف الثاني من القرن المنصرم. ودعك من نصٍّ هنا وآخرَ كُتِب هنا وثالثٍ ينازعهما قصبَ السَّبق على ولادةٍ لم تأتِ في الأول إلا قيصرية لأنها افتقرَت إلى لقاحها ورحمها الضروريَّين؛ نعني بنية ومُناخ المدنية الحديثة أو ما يُوجَد من أسبابٍ ماديةٍ في تنشئتها، التي تُعد مهمازَ تبلوُر البنية الواقعية التخييلية للسرد الحديث.

بالمعنى المذكور فجميعُ الروايات تاريخية أو تمتَح مادَّتها من واقعٍ تاريخيٍّ معين، كما تحتاج إلى الزمن الفسيح والفضاء الرَّحْب. وحتى ولو كان سيكولوجيًّا أو مبنيًّا على نسَق تيار الوعي فإنه مشدودٌ إلى الخلف حيث يستثمر ما حدَث أكثر مما سيحدُث، بذلك الإيقاع الذي يعود بكل شيءٍ إلى نهايته، فيما يرى السرد معه وكأنه يستثمر أرضًا بكرًا لتأهلَ بالمخلوقات الخصوصية؛ مخلوقات الرواية، بكل تأكيد. خلافًا للقصة القصيرة التي وإن كانت أصعبَ الأنواع الأدبية إلا أنها تبدو وتبقى متاحةً بمشاهدها العابرة، ولقطاتها ومواقفها المُنفلِتة، واختزالاتها ونفَسِها المركَّز، غالبًا ما تُورِّط ضعافَ المواهب في مآزقها فتخدعُهم بانفساحها لهم سطورًا أو فِقراتٍ معدودةً يحسبونها أقل عنتًا من الرواية، خاصةً والحياةُ اليوميةُ باتت تغتني بمعطياتها وليس بالزمن الروائي الذي يحتاج، كما قلنا، إلى طولِ وقت، ومعتركِ حياة، ومخاضِ تجاربَ ومصائر، فضلًا عن مهارات الأداء الفني. إن غيابَ هذا الزمن ومحدوديةَ فضاءاته، وبُطءَ تبلوُر عوالمه، وقلةَ خبرةِ شخوصِه بعالم — بمجتمع — هو في طور إعادة البناء؛ هذا وغيره جعل الشوط بيننا، نحن الكُتَّاب المغاربة، وبين الكتابة الروائية أطولَ مما يُفترَض، وبالمقابل تبدَّى عطاؤنا في القصة القصيرة أغزرَ وأجدَى نفعًا في استغلال وخدمة تيمة الواقعية باعتباره مدلولًا للتاريخ، في وجهٍ معين، وليست كذلك حقيقةً وتلفظًا. لقد كان في حاجة لأن يحدُث أولًا، وأن يُصنَّف، وأن ينسى — لمَ لا؟ — وأن يتم الوعي به في سياق تذكُّره، ومن ضربه كتابته، أو عندئذٍ تبدأ الكتابة وليس قبلُ بتاتًا بالمعنى الصحيح لجنسها؛ لذا بإمكان الدارس أن يعتبر كثيرًا من النصوص السردية (= الروائية) تجريبية؛ أي لا تاريخية؛ أي كُتبَت في شروطٍ وبحوافزَ لا روائية، وهذه في الحقيقة أطروحةٌ يطول شرحُها، وإن اقتضَت أن تصلُح لما سيلي من موضوعنا.

٣

قد لا يعني التوصيفُ الأخيرُ غيري وإن كان لا يُعفيه، وهذا على الرغم من أن البعض، وتحديدًا الأستاذ عبد الكريم غلاب، صاحب الرواية الرائدة في الأدب المغربي «دفنًّا الماضي»، والأستاذ عبد الله العروي، مؤلف الرواية التي ليست أقلَّ ريادةً «الغربة»، اتجها عمدًا إلى تحمُّل وزر التاريخ إما بطريقةٍ واقعيةٍ تسجيلية، أو برؤيةٍ اغترابيةٍ إشكالية، فإنهما لم يلبثا أن انخرطا في المد التجريبي اللاتاريخي لكتابة الرواية فيما هما يتوهَّمان أنهما يخوضان عُباب التاريخ في أعلى عُتُوه، ولم يكُ شيءٌ من ذلك أو قليل. وما لنا لا نقول إن «الغربة» هي التدشينُ الرسمي لما يمكن أن نُطلِق عليه التكييف الذاتي للتاريخ أو باصطلاحنا أيضًا «تذويت التاريخ»، ونعني به جَعْل ذاتية الشخصية الروائية، ومن ورائها الكاتب نفسه، مركزَ استقطابٍ وتجاذُب بين محمولها الخاص والمحمول العام للحدَثية والزمنية التي تعيش فيها وتتفاعل معها، عن قُرب أو بُعد؛ فبطل العروي انشغل بتأسيس وتجميع ذاته ومحاولة فهمها، أيضًا، في مواجهة ومن خلال ما مضى قبلَه والآتي حولَه وأكبر منه، راسمًا بذلك صورة داخل وخارج يتنازعان البطولة، ونحسبُ أن التوتُّر بينهما هو مدارُ كل تاريخ الرواية ومصدرُ القوة والجاذبية فيها، ما يستدعي القول إنه لا تُوجَد الروايةُ من جهة والتاريخُ من الجهة الثانية أو المقابلة؛ فالإبداعُ السرديُّ الحديثُ إنما جاء تعبيرًا عن التمرُّد على كل القوى الخارجية والسابقة عليه، والحدَثيةُ التاريخيةُ بمدلولاتها تقع بلا ريبٍ في قلبها. لكن، لا بد لإقامة الموضوع من إنجاز الفصل بينهما لفحصِ قُدراتِ هذا الطرَف وذاك، وفَرْز أي من خطابَيْهما أحضَرُ وأقوى.

الواقع أن هذا المنزع، في السرديات الحديثة لأدب المغرب، على الأقل، تعودُ خيوطُه إلى نصٍّ مؤسسٍ فيها أو هكذا اعتُبر من طرَف دارسين عديدين هو سيرةُ «الزاوية» للفقيه الأديب التهامي الوزاني الذي نُشِر سنة ١٩٤٢م (تطوان، مطبعة الريف) يسردُ فيها مؤلِّفُها مقاطعَ غنيةً من حياته، بين يفاعته وانتقاله إلى التزام المسار الصوفي في مُناخٍ اجتماعيٍّ وثقافيٍّ خصوصيٍّ كان يسودُ عاصمةَ شمالِ المغربِ إبَّان الاحتلال الإسباني. كما أن المنزعَ ذاتَه بدا وهو يُرسَّخ على قاعدةِ نصٍّ يُعتبَر حقًّا وبلا منازعٍ لا صرحًا في بناء المتن السردي الحديث لأدبنا وحسب، بل أحد النصوص المُعتبَرة، الممثِّلة مبكرًا وبنضجٍ فنيٍّ محسومٍ لنوع السيرة الذاتية «في الطفولة» (١٩٥٧م) في الأدب العربي بمُجمَله، رسَم مؤلِّفها بشفافيةٍ وحنكةٍ خطَّ ومعالمَ طفولتِه التي أمضى قسمًا وافيًا منها في منشستر بإنجلترا، تتمظهر عَبْر

مرآتها الصقيلة وجوهُ التبايُن والتعارُض بين ثقافتَين وأسلوبَين في الحياة، برصدِهما وحَكيِ الذات من خلالهما كانت كتابةٌ أخرى تتخلَّق بواسطة السرد الحديث وضِمنَها الانتقالُ إلى نمطٍ معيشٍ وتفكيرٍ جديدَين عن طريقِ تاريخٍ يخترقُ تاريخًا غيره مما ولَّد ثنائياتٍ من كل نوع. ورغم أن عبد الكريم غلاب هو مَن دشَّن الرواية المغربية بمفهومها الموضوعي الشامل، فإنه ألفَى نفسَه يجتازُ المسارَ السيرذاتي بكتابته «سبعة أبواب» (١٩٦٥م) يرومُ تصويرَ معاناته لاعتقالٍ على يد المستعمر والتنديد بالعنف الاستعماري مع تبجيل الروح الوطنية من وراء هذا التصوير. ويقينًا، بعد هذا، أن للتاريخ حضورَه الفعلي والارتدادي ضمن سُرودٍ أرادها أصحابُها إما سِيَرًا ذاتيةً خاصة، أو تنويعًا في بابها تستقطب الحياة الشخصية بمفرداتها والملامح المميِّزة لها تحديدًا. بَيْدَ أن هذه الإرادةَ ما كان لها إلا أن تنغمس، لا نقول فيما هو أصلبُ منها وإنما في مجرى الواقع الشمولي الذي يُكيِّف الإنسان والأشياء والأدب أيضًا.

لنُسجِّل، من نحوٍ آخر، بأن الرواية جنسٌ أدبي تحتاجُ كتابتُه إلى زمنٍ حدَث وتَوالَى وانتهَى أو اكتمل؛ أي إنها على الأغلب لا تتعامل مع الظرفي أو العابر شأن القَصِّ القصير. وهي بذلك تحتاج إلى الرؤية الواضحة، الفارزة، لما حولها، تلك التي لا تتأتَّى إلا وقد استقرَّ المجتمع وتنافذَت فيه التأثيراتُ وتراكمَت أنماطٌ للتفكير والسلوك تُمثِّلها فئاتٌ ونماذجُ لها يختزلها الفضاء الروائي بمحافله وبُؤَر التوتُّر المختلفة فيه. هذا الزمن لم يكن قد حضَر بعدُ بالنسبة للأدباء المغاربة، من جيل الاستقلال على الخصوص. ولم يكن بمقدورهم أن ينصرفوا إلى الماضي، ماضي الاستعمار والحركة الوطنية، ليتخذوا منه مادةً سرديةً تستجيب لميلهم إلى الحكي والالتزام الاجتماعي للأدب؛ إذ فضلًا عن أنه قريب لا يزيد عن ثلاثة أو أربعة عقود، فهو لم يبدُ واضحَ القسمات، مُتواشِجَ الصِّلات، ولا الفرقاء فيه يُمثِّلون أطرافًا ذاتَ مواقعَ محسومةٍ بما يمكِّن من إعادة بناء هذا العالم روائيًّا، اللَّهُمَّ أن يُرسَم على هيئة ثنائياتٍ متقابلةٍ ترمُز إلى الخير والشر والمجد والانهيار، وبالطبع إلى الوطنية والاستعمار؛ ثنائيات طيبة من غير شك، لكن ساذجة في طريقة طرحها — تُنعَت بالمثالية — وكان سلفٌ صالحٌ من الأدباء قد تداولوها في طَور التمرُّن على السرد الحديث، ومن نافل القول أنهم لم يُفلِحوا كثيرًا وبقي مطلوبًا كتابة الرواية، لكن بتاريخٍ آخر، وحذقٍ أقدَر، وذاك ما كان قد عوَّل عليه الخلَف من أبناء جيل الاستقلال الذين عاد إليهم تجذيرُ تقاليدِ القصِّ الأدبيةِ الحديثة، بالذات والتاريخ، وبراديغمات أخرى تبلورَت في حلقات التكوين والتجربة.

لم يكن لهؤلاء — وكاتبُ هذه السطور واحدٌ منهم — أن ينتظروا تناميَ الزمنِ التاريخي الجديد للاستقلال، ولا ما سينجُم تباعًا من ظواهر ويتنضَّد كتشكيلاتٍ اجتماعيةٍ بثقافاتها الخاصة، حتى يتأتَّى لهم صُنعُ زمنٍ إبداعيٍّ مخصوصٍ بهم؛ ذلك أن القولَ السرديَّ الذي سيُنتِجه هذا الجيل الوليد — وفي مضمار ما نحن بصدَده بالذات — وانطلاقًا من نهاية العقد الستيني، بأبعَدِ تقدير، لن يلبثَ أن يقترحَ أطروحتَه التي يمكن صياغتُها، من وجهة نظرنا، بأسلوبٍ أدبي، لا نقدي بالضرورة، بالعبارات التالية: الذات — ضمير المتكلم في الرواية، أشار إلى المؤلف مباشرة أو أضمره — تتماهَى أو تتفاعَل مع زمنها، في صيغته الجنينية والتكوينية؛ أي تاريخها الذي تتملَّكه حين تلتزمُ بواقعه وتصنعُ خطابها الروائي عنه. من ثَم فهي وزمنُها صنوان إلى حدٍّ بعيد. هكذا ستقول الروايةُ العربيةُ الحديثة، في المغرب وخارجه، الذات وفي حسبانها أنها إبدالٌ كاملٌ للواقع، بل هو كذلك إن شئنا النظر إليه من منظور الكاتب، الذي لم يكن عبدًا للأيديولوجيا كما يتصوَّر ذلك بعض المتأخرين الضعيفي الصلة بتاريخ الأدب. وهو قولٌ سيتسعُ في حجم نصوصٍ كثيرةٍ تُعلِن تجنيسًا روائيًّا لكن النقد الأدبي أَصَرَّ ويُصِر على تصنيفها سِيرًا ذاتيةً أو نِسبتِها إليها من باب إلحاق الفرع بالأصل. ورغم أن موضوعنا شائكٌ في ذاته فلا بأس من أن نشير عرَضًا إلى أن النقد الأدبي يُضيع هنا، في عماه النظري، لحظةً مهمةً من كيفية تخلُّق جنسٍ أدبي وتوجُّهه لاكتساب الهيئة الروائية يحتاجُ من أجل فَهمِها إلى قراءتها على ضوء المُناخ العام، بيئة أدبية وغيرها، التي راحت تتناسل فيها، من نحو، وإلى تناول مفهوم الذات، من نحوٍ آخر، بأوسعَ من الصيغ الجاهزة للنقد الجديد — القديم الآن — ونقلها من نطاق الميثاق الأوتوبيوغرافي، المعلوم، المبرَم بين الكاتب والمتلفِّظ وبين المتلقي في حدوده وخطوطه المصنفة إلى ما يشمل ذاتًا تنزع نحو احتواءِ المجموع، وخطابها ليس نرجسيًّا قط — كما يفترض وجهٌ من الميثاق — بل جماعي، ويندرج في زمنيةٍ محدَّدةٍ يرى كاتبُها أنها تاريخية — سمَّيناها سابقًا تجريبية — حتى ولو كانت من الناحية الموضوعية البحت لا تاريخية. هكذا؛ فأنا ليست آخر وحسب، كما يحب المنظِّرون الأوتوبيوغرافيون أن يقولوا، بل هي فوق ذلك ذاتٌ مُستغرِقةٌ في آخرَ كليٍّ تتبادل معه الأدوار والوظائف وإواليات إنتاج الخطاب، وعندئذٍ لا يبقى ضمير المتكلم، أو ما يقوم مقامه، العلامة النحوية والسيميائية الوحيدة، ولا الإحالة المرجعية المركزية جدًّا لصنعِ الخطاب السير-ذاتي ورسمِ سنَنه؛ إذ إن ما يُعتبَر أطرافًا أو حواشيَ وامتداداتٍ ليُعَد مكوِّنًا رئيسًا في الشبكة الإرسالية والمحصلة

الدلالية، وبدونها سيكون النص بدون طبقات؛ أي أملَس وضحلًا ومنفكَّ العُرى بمحيطه؛ أي خارج تاريخه، وهذا لا يحقِّق المطلوب.

كان على النقد الذي غالى في استكثار غلبة النص السيَر الذاتي على سواه في المتن السردي لأدبنا، وذاك الذي استفدَح هذه الغلبةَ المزعومةَ وكأنها وباء — ولا بأس من التنبيه، هنا، إلى أنه تقويمٌ قَدْحيٌّ يعتبر السيرة الذاتية من الأنواع الدنيا في شجرة أنساب السرد الباسقة — وما زالَ بالإمكان تدارُك خطأ التأويل بقولنا إن المساحةَ التي امتدَّت فيها الذاتُ واستنبتَت فيها قولها لا تنزل في خطٍّ عموديٍّ بقَدْرِ ما تَنفسِح في مدًى أفقي وقد اشتملَت محيطَها واستغرقَت ظلالَه وعناصرَه. وهي، أيضًا، لا تعدم التخييل الذي نراه أحد شروط انتماء نصِّها إلى الأدب، أدَب البوحِ الجميل بحق؛ فكلُّ ما يُحكى سليلُ خيالٍ أو يمُت إليه بصلة، خاصةً إذا كان مسوِّغًا ومطيةً للانسلال من بين الخيوط المحكَمة لرقابة المجتمع وسلطة الواقع ذات الهيمنة الكليانية. الحقيقة أن السيرة الذاتية في أدبنا، الحديث طبعًا، الخالصة، شبهُ منعدمة أو نادرةٌ إلى أقصى حد، فإن وُجدَت ارتبطَت هي واسمُ صاحبِها بالفضيحة والإثارة، بما يصرف النظر عن أدبيَّتها ويشغَل الناس بها كفضيحة، وترى النقدَ الأدبيَّ إذ ذاك يُساوِم مستبدلًا مصطلحاتِه الخاصةَ بأخرى من حقل السوسيولوجيا كملفوظاتِ الهامش، أو الخلقية كالشذوذ وغيرهما، ولنا في السيرة الذاتية الفذة «الخبز الحافي»، للكاتب الراحل محمد شكري، خيرُ مثالٍ على طرحنا هذا.

كيفما كان الحال، وسواء تعلق الأمر بهذا الجنس السردي المتفرع، أو بالرواية في معناها الأوسع، قُل الأشمل، فإن الكتابةَ السرديةَ في الأدب الحديث بالمغرب، الذي نضعُه في صدارة كلامنا، كانت قد نزعَت مبكرًا إلى ما نسميه: تذويت التاريخ. ربما لم يفعل كُتابُها ذلك بقصديةٍ في البداية، لكنهم اعتنقوا تدريجيًّا هذا المذهب؛ فإما عوَّضوا نقصان التاريخ وضآلتَه وهو بعدُ في سيرورة بتاريخِهم الشخصي، أو نفَخوا من أرواحهم في التاريخ الموضوعي فطبَعوه بمزاجِهم ومشاعرِهم وأحلامِهم التي انعكسَت على سلوك أبطالهم بين طموحٍ وانكسار، وأوهامٍ وضَياع. في الحالتَين كلتَيهما حدَث التفاعُل الذي جسَّد أحدَ مظاهرِ الانتقال إلى التعبير السردي المُحكَم بمقتضياته، وقد اغتنَى التفاعُل صعدًا كلما اختمرَت تجاربُ الكُتاب وإزاءها وفي قلبها التجربةُ الاجتماعيةُ بتجلياتها المختلفة.

والآن، وإذا تركنا ما يتعيَّن به التاريخ تيمةً كبرى أو أحداثًا ووقائعَ بعِبَرها الكامنة فيها، وعندنا منه بعضُ نصوصٍ معاصرة، فإنا واجدون أن الإبداعَ السرديَّ في أدبنا بعد أن امتلك تراثًا نسبيًّا، وبعد أن بات بوسع الكاتب حين يلتفتُ أن يجد وراءه عقودًا زمنيةً

متلاحقة، ومتشابكة بالحوادث من كل نوع، وواقعًا تداولَت فيه الأيام الناس، وتجاربَ خاضَها أكثرُ من جيل، ومصائرَ فيها الأبطالُ والأنذالُ وأقوامٌ غُفل، وغيرُ ذلك كثير؛ وقتئذٍ وقد حان هذا الوقتُ ليُصبِح للتاريخ حضورُه المركزيُّ في الرواية العربية عامةً كصيرورةٍ ديناميكيةٍ ورؤيةٍ إنسانيةٍ عميقةٍ للوجود، الذاتُ أبدًا فاعلٌ رئيسٌ فيها وصانعٌ للمعنى في بحثٍ لا ينتهي.

أحمد المجاطي: سياسة القصيدة المغربية[1]

I

حين انطلقَت تجربةُ الشعر الجديد في المشرق العربي في نهاية الأربعينيات ومُستهَل الخمسينيات من القرن الماضي تجاوبَت أصداؤها في أرجاء الوطن العربي، ولاحت تباشيرُها المغرب الأقصى. وقد ساعد على انتشار التجربة والتعاطُف مع روَّادها التواصُل الذي تحقَّق في تلك الفترة بين شرق البلاد العربية ومغربها بفضل عدَّة قنواتٍ منها الصحفُ والمجلات والكتب، ومنها البعثاتُ العلمية التي انتقلَت من المغرب إلى سوريا والعراق ومصر ... وكانت مجموعةٌ من شعراء المغرب مِن الذين قُيِّض لهم المشاركةُ في تلك البعثات ومن ثَم الاتصال مباشرةً بمصادر التجربة الشعرية الفنية وبرُوَّادها وعُشَّاقها.

ولعل الشاعرَين أحمد المجاطي ومحمد السرغيني من أبرزِ هؤلاء الذين كان لهم حظٌّ الإقامة في الشام والعراق. وقد تجلَّى تأثيرُ الشعرِ الجديدِ أو شعرِ التفعيلةِ في القصيدة المغربية الحديثة من خلال عدَّة ملامحَ وجوانب، وترسَّم كثيرٌ من شعرائنا، في المغرب، خُطى الروَّاد، في مراحلهم الأولى.

وكانت اندفاعةُ الشعر الجديد، في المشرق وفي المغرب، على السواء اندفاعةً قويةً جريئة غذَّتها عدَّةُ عواملَ وعناصرَ تاريخيةٍ وسياسية واجتماعية وثقافية ذات طابعٍ وطني وقومي وعالمي لا سبيل إلى رصدها هنا بتفاصيلها.

---

[1] * قُدِّمَت في الندوة التي نظَّمَتْها رابطة أدباء المغرب في موضوع: «الشعر المغربي في زمن الفروسية»، مهداةٌ إلى روح الشاعر أحمد المجاطي (كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط، ١٢ دجنبر ٢٠٠٣م).

إن تبَنِّي الشعراء المغاربة لتجربة الشعر الجديد بكل عُنفوانها ودَفْقها الفكري والإبداعي يُعَد من سمات القصيدة المغربية في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، تلك القصيدة التي تكفَّل بصياغتها وأدائها على الوجه الفني الناضج والمتميز حقًّا روَّادُها في المغرب، وفي طليعتهم المجاطي والسرغيني ومحمد الكنوني والطبال وآخرون.

ومما لا شك فيه أن المرحلة التي شَهِدَت ميلاد الشعر الحديث في البلدان العربية ألقت بظلالها الفكرية والفنية على هذه التجربة التي حَرَص روَّادُها والجيل الثاني الرديف على الارتباط بالتراث وعلى الدفاع، في الشعر، عن قضايا الهُوية والتحرُّر وعن القِيَم الخلُقية والاجتماعية التي كانت الشعاراتِ الكبرى الملائمة للمرحلة؛ وهي قضايا وقيمٌ فجَّرَتها في الأدب والفكر عامةً قضيةُ فلسطين ومعارك التحرُّر والبناء في كل أرجاء الوطن العربي والعالم الثالث. لقد كانت المرحلة، بالفعل، مرحلةَ حماسٍ وفروسيةٍ وتطلُّع إلى بناءِ غدٍ جديدٍ بعد أن تخلَّصَت الدولُ العربيةُ من نِيرِ المُستعمِر وتمكَّنَت من استعادةِ شخصيتِها واستئنافِ مسيرة النماء والتقدُّم وتجاوُز مخلَّفاتِ الاحتلالِ ورواسبِ الماضي. وإن التناقضاتِ لكثيرةٌ التي تخلَّلَت فترةَ الاستقلالاتِ على المستويَين الوطني والقومي هي التي عكسَتها بأمانةٍ وصدقٍ تجاربُ المجاطي والسرغيني والطبال والكنوني الشعرية، وتبدَّت آثارُها واضحةً في القصيدة المغربية الحديثة، على صعيد الدلالة والتركيب والمُعجَم والإيقاع وغيرها من مُكوِّنات النصِّ الشعري. وليس غريبًا أن يحمل ديوان أحمد المعداوي المجاطي عنوانًا دالًّا يُمثِّل بحقٍّ تجربةَ البطولةِ المنكسرةِ التي ترمز إليها لعبة «التبوريدة» في مفهومها الشعبي. ولم يكن المجاطي وحدَه هو الذي تحدَّث عن المرحلةِ وباسمِها بل إن جيلًا بأكمله من شعراء المغرب الذين تبنَّوا شعر التفعيلة أو الذين آثَروا التعبيرَ بالقصيدةِ العموديةِ توارَدوا على معالجة المشاكل المترتِّبة عن الحمايات وبناء المستقبل.

وهكذا كانت قصائدُهم رديفًا فكريًّا وفنيًّا لنضالٍ سياسيٍّ واجتماعيٍّ خاضَته الطبقاتُ الشعبية على واجهاتٍ متعددةٍ داخليةٍ وخارجية. على أن المدَّ الثوريَّ الجامحَ المشوب بنزعةٍ رومانسيةٍ ومثاليةٍ طافحةٍ أحيانًا لم يُفضِ دائمًا إلى الأهداف المبتغاة التي كان الشعراء يحلُمون بتحقيقها. ومن هنا الإحباطُ الذي غشَّى التجربةَ الشعريةَ أو تسرَّب إليها، وهو الذي صَبَغ الكتابةَ الشعريةَ في العقدَين السادس والسابع من القرن الماضي بصبغةٍ يغلِبُ عليها التشاؤم والألم والشكوى دون أن تخلوَ من بصيصِ أملٍ وتفاؤل.

إن التجربةَ الشعريةَ المغربيةَ في المرحلة المذكورة غنيةٌ ومتميِّزة، وهي في حاجةٍ الآن إلى مراجعةٍ جديدةٍ تتعمَّق أبعادَها وتُبرِز خصائصَها الفنية وإضافاتِها النوعية.

II

وإذن، هذا هو الشاعر، حيٌّ ويقظ، وشفتاه تتلذَّذان ما زالتا ببعض غَبوق؛ أي لم يمُت كما حسب الذين حمَلوا جثمانَه في ذلك اليوم الخريفي المبكِّر، من أكتوبر ١٩٩٥م؛ رأَوا أنهم يُوارُونه الترابَ في مقبرة الشهداء بالرباط، ثم يبتعدون عائدين في يوم الجمعة هذا إلى بيوتهم بُعيدَ صلاة الظهر ليتناولوا غداءهم من صحن الكسكس التقليدي، ساعين بتفاوُتٍ إلى تناسي هذا الشخص الذي أشعل النار في وجدانهم عمرًا ولم يَقْبل، حتى الرمقِ الأخير، أن يُصالِح ولا أن يتساهَل مع مجدِ الشعرِ ونُبلِ الموقف الملتزم. كان الستينيون — وأنا واحدٌ منهم — يلتقون حول أحمد المجاطي، شاعر المغرب الحديث، الفَحل في نظرِ كل الدارسين، والذي نظَّمَت رابطةُ أدباء المغرب ندوةً دراسيةً حول نتاجه الإبداعي والنقدي.

كان لقاءً للتذكُّر والوفاء من غير شك، من قِبَل طلابٍ قُدامى درسوا الأدب الحديث والعَروض بحنكة على يد مَن عرف كيف يُصادِق بعضَهم ويقدَح زنادَ مواهبَ كامنةٍ في نفوسهم، فصاروا شعراء يقبسون من وقدَته أو روائيين قصَّاصين ينسجون سردًا في حوادث ومآزق العمر الحارق التي اكتوى بها الجيل الموتور الذي انتمَى إليه، وسِرنا في ركابه بعد ذلك، نرسم بالكلمة والإيقاع والمجاز سَورَة الغضَب والتمرُّد على مغتصبي مصيرنا مذ ذاك قبل أن نُردى بالفجيعة تحمل اسمَها أو تتهاوى نيازكُ بلا أسماء. لكن الجامعيين والأدباء المغاربة، وقد التقَوا من جديدٍ حول أحمد المجاطي، كانوا يُعلِنون ضمنًا أنهم يستعيدونه مرةً أخرى بديلًا لإذقاع وشحوب في النص الشعري لزمانهم الأدبي وللتمثيلية الإبداعية الحقَّة، التي يرَونَها مناسبةً لبيئتهم ومواجع جيلهم ... ما ومَن هلَك منه ويَهلِك.

وبالفعل، فإن المجاطي الحامل أيضًا للقب المعداوي (١٩٣٦–١٩٩٥م)، يُعَد نسيجَ وحدِه بين الشعراء المغاربة للعصر الحديث، سيرةً، وكتابةً وموقعًا إنسانيًّا، وهو بمفرده التفَّ حول نبوغه الشعري إجماعُ بني وطنه وأمته معًا، جعل القصيدةَ العربيةَ الجديدة؛ أي تلك التي أنشأها الروَّادُ في المشرق العربي، تُسمِع صوتَها بوحًا وجهرًا، فتغدو صنوًا ندًّا للعمودية، بل تتخطَّاها لتتحوَّل إلى الصوت التفعيلي الأنسب، مصقولةً وشفَّافةً كالرخام. ولم يكن ذلك إلا بثمنٍ باهظٍ كان القدامى يعرفونه جيدًا، فيُحكِّكون، ويمخضون، وينخلون، والفحول بينهم حوليون، وعمومًا نزَّارون، وشاعرُ المغربِ الأوَّل من زمرتهم بلا منازع.

لكي يبلغ المجاطي ذراه، ارتحل طويلًا في ماضيه (أي في تراثه وتاريخ أمته، وجغرافيتها أيضًا) ليصل إلى حاضره في مواجهةٍ حادة، غير مسبوقة؛ ففي الخمسينيات تعلَّم في المدارس العربية الأهلية (الحرة) التي أنشأتها الحركةُ الوطنيةُ للحفاظ على الثقافةِ

والهُويةِ العربيةِ الإسلامية، وكانت متوفرةً في الدارِ البيضاءِ مسقطِ رأسه. وحين حصَل على الثانوية العامة بُعيدَ الاستقلال (١٩٥٦م)، كان نداءُ المشرق حارًّا، فرحل مع الأفواج الأولى من الطلبة المغاربة (وهم الفوج الثاني عمليًّا) الذين توزَّعوا بين بغداد ودمشق والقاهرة؛ فليس عجيبًا أن يظهر من هؤلاء روادٌ أدبيون مجدِّدون ومفكِّرون مجتهدون (عبد الكريم غلاب، محمد السرغيني، أحمد المجاطي، محمد برادة، محمد عابد الجابري ...)، أسهموا مع آخرين، في تعبيد طريق التحديث الأدبي الفكري بالمغرب. هكذا درَس الشاعرُ الراحلُ في كلية الآداب بجامعة دمشق، ومنها تخرَّج (١٩٦٢م) ليعود إلى المغرب، ويلتحق بالتعليم الثانوي، ومنه بالجامعة في منتصف الستينيات؛ حيث سيكون من أوائل الشباب المغاربة الذين يدرُسون الأدبَ الحديثَ إلى جانب رعيلٍ من كبار الأساتذة المصريين والسوريين أمثال أمجد الطرابلسي، شكري فيصل، نجيب البهبيتي ونجيب بلدي، وسوف يرسخ مساره الأكاديمي إلى أن يُعِد ويحصُل على دكتوراه الدولة عن أطروحته الراجحة في موضوع: «أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث».

ما من شك أن الإقامة في الديار الشامية فتحَت عينَي فقيدنا على وسعهما للنهل عميقًا من المصادر التراثية والحديثة، أيضًا، للأدب العربي، فغَرف منها كثيرًا، وشحَذ لغتَه ودعم موهبتَه، وهي التي تغذَّت قبل ذلك من رحيق أخيه مصطفى المعداوي، الذي سبقَه إلى مضمار الشعر ورحل مبكرًا في حادثٍ مُفجِع. ثم ترَعرعَت في أتون الصراع الاجتماعي السياسي الذي احتدَم في المغرب، في مطلع العقد الستيني ليتصاعد رهانُه في مناهضة الاستبداد ومن أجل إقرار الديمقراطية والعدالة الاجتماعية، وثمنُ الرهانِ مرحلةٌ كاملةٌ من القَمع والجَور والاستباحة للحريات العامة، ومن الهزَّات الداخلية أيضًا، كانتفاضة الدار البيضاء (١٩٦٥م) والعسكرية (١٩٧١–١٩٧٢م). في غمرة هذا الصراع المشبع بالهواجس القومية، بمطامِحها ونكساتِها، سيُنجِز أحمد المجاطي مشروعَه الشعريَّ الفخم، والذي، من باب المفارقة، لن يُثمِر كمًّا، طيلةَ العمر السِّنِّي الناضج الذي عاشه، سوى ديوانٍ واحد (الفروسية، الرباط، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، ١٩٨١م، سلسلةً إبداع ٢)، وضَم القصائد المكتوبة بين ١٩٦٢م و١٩٧٧م.

لكن، هذا هو المجاطي، داعبه محبُّوه فنسَبوه إلى شعراء الحوليات، يعودون به إلى سلفه البعيد في الجاهلية زهير بن سلمى، وآلى هو على نفسه ألا يُخرِج القصيدة إلا بعد أن يُخضِعَها لألف عيارٍ واختبار، تيمُّنًا بجدٍّ آخر كان يعتبر أن قلعَ ضرسٍ أهونُ عليه من قول بيت من الشعر، ووالله عشنا معه أوقاتًا رأيناه فيها كامرأةٍ في المخاض، فإذا أنجَب فهو

الدرُّ الفريد، ومع ذلك يبدو قلقًا لا يثق فيما وضع، يعود إلى الوليد يتعهَّده منقِّحًا، ويُحسِن تسويةَ خَلْقه، ويُهدهِده ويُقمِّطه، ولا يتركه يذيعُ بين الناس إلا إذا أيقن أنه اكتمل خَلقًا؛ ولذا دُعي أيضًا، شاعر القصيدة المثلى، هي قصيدة تقع خارج الخطابة، والسجال، علمًا بأن الشعر في مذهبه ملتزمٌ لكن بما ينسجم مع الرؤية الخاصة لدى المبدع، في صيغة اهتمامٍ يتجاوز ما هو شخصي؛ أي يأتي موقفًا للذات في علاقتها بالمجتمع والكون جميعًا، على حد تعبير المعداوي نفسه. هو الذي وضع ما يمكن أن يسمى ب «سياسة للقصيدة المغربية» تتمثل في ثلاثة بنود: (١) ضرورة تجاوُز الانغلاق القومي باعتبار أن الأدبَ متفاعِل مع العالَم. (٢) ضرورة تعميقِ الثقافةِ الشعرية. (٣) اللغة والإيقاع هما مهمازُ كلِّ قصيدة.

باتباع هذه «السياسة» أقام أحمد المجاطي القصيدةَ الحديثةَ في الأدب المغربي لتنهض كوجودٍ مستقل؛ أي ليست أسيانةً متهافتةً بتلك العناصر الرومانسية الغثَّة صورًا وموسيقى، ولكن بما يُنجِب موضوعية الرؤيا، وهذا ما حفَز الناقدَ الراحلَ محي الدين صبحي إلى نعتِ صاحبِنا بأنه شاعرٌ موضوعيٌّ حَرَص على هذا الموقف وأنجزَه حين «اعتمد التقرير أسلوبًا، والصورة أداة» (تذييل الديوان). ولئن كانت شعريةُ المجاطي تتبدَّى أحيانًا للقارئ المتعجِّل صادرةً عن رؤيةٍ حماسية، ومنتجةً لها، بحُكم شِعره الذي يطرُق، في الظاهر على الأقل، قضايا المصير الوطني والقومي وإخفاقاتِهما المُوجِعة، فإن اللبوس الحقيقي لشعره منسوجٌ بخيوط الرؤية الرمزية المعتمدة على الإيحاء ومكمنُها الكثافة المجازية؛ حيث تتآزر الصور عنقودية، وتسترسل متوالدةً من بعضها (انظر قصيدتَي «الفروسية»، و«القدس» في الديوان).

ولقد كان المجاطي يفهَم أن الشعر يختلف كليةً عن الكلام العادي ويتنزَّه عنه، ولذلك حَرَص أن يرتقي به عاليًا في الموسيقى — دون أن يتخلى عن بساطة العبارة – فيضبطَه بالتفاعيل ويطوِّعها لتنقادَ له بحُريةٍ وإتقانٍ مثل أي شاعرٍ كبير، واعيًا بأن الإيقاع ليس هو الموسيقى وحدها، بل التناسُق العام بين مختلف مكوِّنات القصيدة، لغةً وبيانًا ومجازًا وتضمينًا وأوزانًا، وتجربةً موصوفةً أو مبثوثة، وهو كذلك ضبطٌ صارمٌ لوظيفة التعبير الشعري الناصع والمحكَم، فلا يقلُّ ولا يفيض، متقلصًا إلى حد الندرة، ما بوَّأ قصيدة المجاطي مكانةً مفردةً في الشعر المغربي بل والعربي الحديث والمعاصر، كأن لم يسبِقْها كلام ولم يأتِ بعدها جديد، والحزنُ والتمرُّدُ والصَّولةُ فالكارثية، وعمومًا الرؤية المأساوية التي اختزنَها شِعره، ما تزال هي ذاتها السائدة في الشعر العربي، بإفراطٍ وميوعةٍ أحيانًا

عند آخرين فيما جاءت على لسانه منقَّرة، مشذَّبة، وباهرةً حدَّ الخفاء. شِعار صاحبِها الصامت أن مجدَ الشعر مع قلةِ الشعر.

حين كنا بعدُ فتيانًا بزَغ نور المجاطي في العَراء شاعرًا للكارثة في أحلك ساعات بلادنا بعد الاستقلال، فأطلق صوتَه ليُعطيَ مصيرًا فريدًا لحركة التحرير الوطني، وهو يتخطى تأويلَ تاريخ اليومي مجسِّدًا برؤياه الشعرية توقًا عارمًا إلى الحرية ومقاومة السقوط والفَناء.

ولنقرأ أخيرًا ما قاله عنه واحدٌ من مريديه وعاشقيه، محمد الهرادي، الذي ينكفئ راجعًا نحو ذلك الزمن، ومتوجسًا من هذا الزمان، وأنا في حنجرته: لنتذكر أن هذا المغرب الذي عبَّر عنه المجاطي بكلماتٍ تنتمي إلى اندفاع الستينيات، وتوهُّج السبعينيات، وبمدادٍ جاء من نفس المحبَره، هذا المغرب يقف في حلقه اليوم رجالٌ يتكلمون بمعجمٍ آخر، لا يحيا ولا يتغذَّى بكلماتِ الروَّاد من طراز أحمد المجاطي، ولا باندفاعِ الفروسيةِ المهيضةِ التي لا تترك وراءها غيرَ سحابةٍ من غبار، وبارودةٍ من سراب.

زرياب شفشاون المتوحد في كلماته

«أصفى من الكلمات/التي في فم السوسنة» (الطبال)

(I) البدء

إنها لفرصةٌ نادرةٌ حقًّا اليوم أن يُتاحَ لمتكلمٍ الحديثُ عن الشعر. ومع شاعر هذا المحفل تبدو الفرصةُ ذهبيةً وأشدَّ ندرةً فوق كل تقدير؛ إذ علاوةً عن استحالة نسج أيِّ كلامٍ عن تعبيرٍ ما انفكَّ وحدَه يُلاحِق وَهْم كماله، هناك معلَم الإعجاز يقطَع الشك باليقين؛ حيث يسمو القولُ البليغُ ويتهافَتُ الهدرُ الركيكُ دونه، أسفلَ سافلين.

كنا نتحدث، في الماضي، عن القريض، عن الكلام الفخم والمصقول والمنضَّد المنسَّق في سبائك قوله وسلالم نظمه وأطوار تكوُّنه، سواء في أغراضه أو مراميه، ومدارج معناه المستدلَّة منه، الناهضة بالواحد المستقر على قاعدة الجمع، وما يتأتى في الأخير بيانًا سحرًا خاض عُباب المجاز، وما اقتَرض التشابيه وتلبَّس الاستعارة إلا ليتخلَّق متفردًا في نبوءة الرؤيا.

والآن، هذا الآن المتشابك والمفكك — رطانة تطن بعنوانها الزائف «المشهد الشعري» حيث لا تشاهد إلا أمشاج الحروف، وجثث كلماتٍ هي أطرافٌ مبتورة وسحناتٌ شائهة، هكذا وُلدَت شوهاءَ بلا حبل سُرة، لقيطًا؛ أي خارج أي زمن، ومسخَ قول لا تفرَّعَت عن نسَب ولا امتدَّت في عصَب، والنشاز الذي هو القبح، وانعدام أي صوت/إيقاع حتى الصَّمَم، وارتداء مُسوح الزهد عن المعنى فيما المشهدُ هو إدقاعٌ مطلَق.

كنا نتحدث، أمسِ، عن الشاعر «تخر له الجبابرُ ساجدينا» وذاك الذي أسمعَت كلماتُه من به صَمَم، الواقف عند مفترق طرق الحلم والبلاغة ينتقي أشهى ما عندها ويقطفُ

أبهاها، فإذا قال أنجب وكان قد حمل، ومن قوله، نظمه، ينبثق جَزْلُ اللغات، وتتعدَّد متلونةً قطوفُ المعاني والصفات. الشاعر الذي يخصُّه شعره، نطقُه ذاتُه وحرقتُه صنو صوتِ عشيرته أو أمته، فهو لا بد يذودُ عن حماها، ومن أوصابها وخَرزِ أطيافها ينسكبُ بَوحُه، أو غضبًا يُدوِّي ثانيةً، شِعرُه.

وصرنا الساعة — حتى هذه الساعة تقريبًا — علينا أن نرى العالم مساحةً مقلوبةً من الدهاليز والسراديب، معمورةً بالأشباح، ونحن القُراءَ المفترضين نتعثَّر حيث نراوح مكاننا لنقبض على شبحٍ واقع أو على غبارٍ منفلت، وفي الحالَين أثقلَه العَياء رغم أنه ليس مصنوعًا سوى من كلماتٍ ممطَّطة حتى ولو ارتطمَت ببعضها تأسن أكثر فيها بحيرة السأم، لا يعرف البجع فيها كيف يطير ولا أين يُولِّي، فلا الشعر شعره، ولا الهمُّ همُّه، يبلع بلا أضراس. هكذا تسمع له قعقعة لكن ... بلا طحين.

لذلك هي فرصةٌ نادرةٌ وثمينةٌ تُتاح لنا مع عبد الكريم الطبال لنتحدث عن الشعر الخالص: النضيد وهو مكتنز ومُفحِم؛ الصافي وهو صميمٌ ومعتصر؛ القشيب وهو رافل ومقتصد؛ العاشق الولهان وهو حسير الطرف؛ الحالم دومًا وأهدابه تمشي على تخوم الصحو؛ الصادح المغرِّد وأذنه إلى عجيج الأرض؛ الناظم المحنَّك إن شاء والعزفُ على وتَر الصمت هواه ومجتناه؛ الطائع المتبتل في عشب الله وهو الوردةُ الفيحاءُ في حديقة روحه؛ الصاعق إن غضب لكن بالكلم الأليف المقتضب؛ الساهي في شرود الصور والواقف فوق عينَيه يرتشف الحجر؛ حيثُ لا أقل ولا أكثر المبنى والمعنى، جدل الحدْس، مانوية لكن بثنائية الأنا وآخره، العالم رأسُه جبل وقدماه رذاذ، شموخ في الأقل وهيولى في الأكثر ... لهذه القياسات والعِبَر نحتاج إلى عبد الكريم الطبال، وينبغي أن نعتبرَها سانحةً لشدَّما برَّح بنا الشوقُ للقياها، نجدِّد بها الوصالَ مع الشعر، ونُحيي فيها الرحم مع هذا الشاعر ... سليل عبقر الشعراء.

يلي هذا فرصةٌ نادرةٌ ثانيةٌ تنقاد لها المناسبة وتتعزَّز المكانة؛ إذ تفتح الباب على مصراعَيه لدخول هذا الشاعر الفحل، الجدير بأجداده، إلى رحاب الشِّعر الفسيحة، غير المرقَّمة بحدود أو قيود، يقف فيها الطبال وقفةً ماردةً بين أقران وأنداد ومن هم في حكم الأسياد في ساحِ الشعر العربي وخارجها، وهذا بالموهبة وحدها. ثم المجالَدة والمكابَدة.

لنقُل صراحة، إننا نحن معشر المغاربة، الذين قُيِّض لنا أن نُحافِظ على الدين الحنيف ونسكُب أرواحَنا في لغة القرآن المُعجِز، القاطنين في أقصى بلاد العرب والإسلام من جهة الغرب؛ لنقل إننا ضَجرنا ضجرًا شديدًا من تلك النظراتِ والتقويماتِ والتصنيفاتِ ذات

الطبيعة الاعتباطية، من غير اطلاعٍ ولا فحص، التي ترى الشعرَ والإبداعَ العربي كله مشرقًا ومشرقًا، وترى ضد قانون التطوُّر وتبدُّل الاذواق والأزمنة الذي يلحق الشعوب والآداب جميعًا أنها مستريحةٌ في تأبيد ذلك الحكم الذي ألقاه الصاحب بن عباد ذاتَ زمنٍ في ظروفٍ خصوصيةٍ ومعلومة.

في المقابل نعتبر أن تجربة الشعر الجديد في المشرق العربي في نهاية الأربعينيات وصعدًا نحو الخمسينيات من القرن المنصرم وجدَت لها تبَعد لَأْي صداها كما لاحت تباشيرُها في المغرب الأقصى بوسائطَ مختلفةٍ منها الصحيفة والكتاب والبعثات العلمية، ومنها الاتصال مباشرةً بمصادر التجربة لمن أوتوا حظ الإقامة في المشرق للدراسة كأحمد المجاطي (الشام). ومحمد السرغيني (العراق). ولا شك، أيضًا، أن تبَنِّي الشعراء المغاربة لتجربةِ الشعرِ الجديد بما حملَت من دَفقٍ فكريٍّ وإبداعي ليُعَد من سماتِ القصيدةِ العربيةِ المغربيةِ في العقدَين الستيني والسبعيني الماضيَين، تلك القصيدة التي تكفَّل بصياغتها وأدائها على الوجه الفني الناضج والمائز روَّادُها في المغرب، في طليعتهم المجاطي والسرغيني ومحمد الخمار الكنوني وعبد الكريم الطبال.

بناءً على هذا التفاعُل والتسلسُل ينبغي أن يُعلَن اسم الطبَّال في قائمة الأسماء التي تتصدَّر الشعرَ العربيَّ الحديث، والتي بعطاءِ بمواهبِها قامت إنجازاتُ هذه التجربةِ في نصٍّ ضخم هو اليوم تراثٌ أدبيٌّ جليٌّ لنا، ليس لانتسابه إلى الماضي وحسب، بل لأن هذا النص بات بمقدوره أن يتحوَّل إلى تراث، وكل إبداعٍ لا يملك مقدرةَ التحوُّل هذه لا يستحق اسمَه وجزافًا انتسابه إلى شجرة الأدب؛ فإن التعبير الشعري المغربي، والحالة هذه، وعلى ضوء المحصلة المتأتية من تراكمٍ حي ومن اختبارٍ نقديٍّ دقيقٍ ومتنوِّع، لهو أحدُ المتونِ الأساسِ في تشكيل مادة شعرنا الحديث، من جهة، وفي نحتِ الخصائصِ النوعيةِ التي تكسبُه مياسم الجدَّة، من جهةٍ ثانية، وتحديدًا فيما يتصل بتعبيرِ الشاعرِ عن رؤيةٍ متفردةٍ للوجود وللزمن، ونقلِه ذلك بالوسائط والقرائن اللغوية والبلاغية المخصوصة للأدب. ولعَمْري فإن عبد الكريم الطبَّال، وقد سلخَ نصفَ قرنٍ من الإبداع شعرًا، تقريبًا، ولم ينكسِر ظهرُه الشعريُّ قط، يقع بمُنجَزه الفذِّ في قلب المُنجَز الشعري الحديث والمعاصر لبلاد مراكش، يمثِّلها فصيحًا وبها يتمثل، فيسند عمادها ورأي كل دارسٍ ومتذوقٍ منشد إلى الذائقة الأدبية الحصيفة، مثلنا، حين يعتبرُ عطاءَ أبنائها أصيلًا، ومؤصَّلًا، ومحدثًا ومتجاوزًا لما هو فيه نحو ما ينسخُه، ربما شكلًا، مُبقِيًا ومُحذِّرًا فيه النسخ العميق الذي به يتناسخ — أعني الآن شعر الطبال على الخصوص — متكاثفًا ومتآزرًا مع أولئك الكبار الذين إليهم

ينتسب، وما أظن الشعر يُولَد إلا كبيرًا، وسوى ذلك سقَط المتاع. وهو رأى منذ النظرة الأولى شعرًا، وكلما كبرَ كبرَت الرؤية، واتسع الحُلم، وراح ينضو عنه قشرةَ الدنيا يستبدلها بكسوة الحَدْسِ واللونِ والضوءِ والأنداد، وفيما يُرى محلقًا في الآفاق مع السرب الغادي، له وَكْر مأواه في جبل شفشاون؛ مَرْحَى فهنا ملتقى الأطيار والأسرار.

(II) ... والتكوين

الدنيا هي الأقدام تمشي فوق الأرض طورًا والجسد يُسامِت السماء طورًا آخر، وما بينهما موهوبٌ للإنسان الموهوب وهو في طَور التكوين؛ لذلك لا عجَب تكون عناصر الطبيعة هي أبجديةُ القول الأولى وزادُ المسافر. سُمِّي الاحتفال بالعناصر رومانسيةً لأنه اصطفى اللبلاب فوق الجذع، وتمثل من قَطْر الندى بعد سمِّ الوردة والطبيعة طبع، وهذا تلك، تراهما يتلاقحان فيخصبان فطرة الإنسان، فطرة الشاعر، وكذلك بدأ الطبال ... كيف لا وقد قدَّ من واحدةٍ من جِنان الأرض، وجبلٍ من أديمها وبياضها: شفشاون، يسميها أهلها الشاون: «شفشاون الخضراء، أرض العطر والأن/غام، قيثار السواقي والحمام/عش البلابل، معبد الشعراء، مو/جات الظلال الخضر في صيف السآم/نجواي أنت فأينما ولَّيتُ وجهي لا أرى إلَّاك في زهو القوام» ديوان «... الأشياء المنكسرة» (أعمال كاملة (أ. ك)، م وزارة الثقافة، ٢٠٠٠م، ص٢٥). مذ هذه النجوى ستندلق العناصرُ جداولَ من بين أصابع الشاعر ولسانه «قصائد الأوتار، الألحان، الغابات الخضر، الكهف العميق، الأطلال، زورق الأحلام، الخمائل ...» من يُولَد في الشاون مغرِّد بالفطرة، فكيف إذا تعلم منه الطير والسر والغناء، فإن سأله الفرقد ليهتدي به: عجبًا من أنت، ابتدا: «أنا من فصيل السَّرو في أرض الطلاسم في جبال الجن مسحور الشباب/في قلبه بحر من الرؤيا من الأحلام مسحور الشواطئ والعُباب» (أ. ك، ص٥٩). كل هذا والطبيعة المسمَّاة رومانسية تُثمِر غلالها ويرنُّ جرسُ غنائها في الأسماع بين «الأعشاش، والرعد المدمدم، والعندليب الحائر، والبوم، والخراب» ثم لا بد لها أن تعود إلى النبع لتستسقي ماءها، فإن طفَت الحصاةُ على شفاه الماء وسألَته ثانية: من أنت؟ أجابها في «كلمات طفل»: «فأنا لهيبٌ للجمار أنا صدًى للصوت تحرقني الحروف النارية/فأنا رشاش الجرح في كلمات طفل سادر عبر الخيام النائية ...» (أ. ك، ص٨٤).

كل الشعراء غَرفوا من هذا النَّبع، وتلاعبوا بالقوافي التي في مجراه، ولا يصبح الشاعر علمًا بذاته إلا حين يختَط لنفسه مجراه. والطبال في الفعل الأول إنما كان ابن بيئةٍ شعريةٍ ذات أعرافٍ ونواميسَ سائدةٍ في الشمال المغربي، ومتجاوبةٍ مع الشمال الأندلسي، ومتصاديةٍ

مع النفوس الجريحة والأرواح الشاردة في أدب المهاجر العربية، محمد الصباغ، مثلًا، فيها شيخ ومريد، وهو لن يسلوَها أبداً، وردًا ولغةً ونسقًا؛ لأنها فيه طبيعةٌ متأصلةٌ لا مجلوبة، سيُسيِّدها في نثرٍ فنيٍّ شعريٍّ خالص. وفي الفعل الثاني، نعني به حَفْر المجرى الخاص، سيُخفِّف تدريجيًّا من عبء تراثٍ بتشذيبه وتوجيهه في رسم جغرافية المكان الذي قرَّر أن يسكُن فيه ويؤثِّثُه في مدى عمر شعرٍ مديدٍ وثريٍّ أيَّما ثراء.

إنه المكان الشعري طبعًا الذي سينهض موسيقيًّا على التشطير العمودي، ومنه يتجه إلى التقطيع التفعيلي تارة، والشعر الحر المُرسَل تارةً أخرى، ليستقر أخيرًا في تفاعيلَ متواترةٍ ومتعالقة، بين المتدارك والمتقارب والكامل، ولا يتعدَّى البيت الواحد التفعلة أو التفعلتَين، وهو ما يتناسبُ مع النظام الذي أراد أن يُخضِعَ له الشاعرُ كتابته، لو جاز لنا أن نُسمِّيه لقلنا إنه «نظام القَبْس والتَّوْليف». وهو لا يتحمَّل التمطيط؛ أي ميوعة العبارة والنغم، ولا ترجيع الصبوات واستدعاء الذكريات، ولا تعدُّد الصُّور وتناسُل الاستعارات، فضلًا عزوفه عن تنافُر المفردات وتضارُب الإيقاعات، ولا القبض على أي خاطرٍ واردٍ أو معنًى شارد؛ لأن هذا النظام الذي هو ذاتٌ شاعرة؛ أي متلفظة بما تقتبسُه من خارجٍ انشَدَّ إلى جاذبيتها وعادت فأرسلَته قبسًا آخر إلى طبيعةٍ مطلَقةٍ لا تنفكُّ تتفاعل معها، هي الوجود حولها وفيها لها أسماء: السنبلة/المطر/ المزن/ الرباب/ الفردوس/ الماء/ الطين/ الظل/ الدوَّح/ السوسنة الغيم/ الرذاذ/ العبير/ الزنابق/ النهر/ الحباب/ الفراس/ النجم/ الجبل/ الجليد ...

وهو نظام بحكم أن القَبْس إنما يزيد ضرامًا ما هو مشتعلٌ في النفس يتعيَّن به الشعر ويكون مبعثه، وما العنوان الذي يُوَضع للقصيدة إلا صدفة تسميته، كما تُسمَّى، مثلًا، تكعيبات بيكاسو (التي هي سياقٌ متصلٌ من التكوينات ينجُم عنها نسَق التركيب أو التوليف النهائي (اللانهائي أيضًا). ويتوفَّر النظامُ أيضًا حين يستطيع الشاعر أن يصنَع الصُّور الشعرية، المتعيِّنة للقول أو المعنى وضمنه الإحساس، من مواد وأثاث المكان الذي اختار الإقامة فيه (المكان الشعري) ذكرنا بعضها سابقًا ونضيف إليها: القرنفل/ الطير/ السحاب/ اللؤلؤ/ الياقوت/ المساء/ العنادل/ النهر/ النوارس/ الموج/ الضَّباب ... ويجعلنا ننساها لأنه صنع منها فضاءً هو وحده أهم ما يتذكَّره، وإيقاعًا نسمعُه ونتحسَّسه، وفي الوقت نفسه ينقلب تجريدًا، وكل ما لا يبلُغ مبلغَ التجريد؛ أي اللامدرك ليس فنًّا؛ أي شعرًا.

أما التَّوليف فهو أعقدُ وأصفى من الكيمياء التي تُمزَج، باعتباره يُصطفِّي ويُركِّب من العناصر، ومن الجوارح، ومن المشاعر ما من شأنه أن يصُوغَ الأبهى والأنقى، كما يفعل صائغُ الذهب من المعدن الخام، وقد تَشكَّل على يديه خواتمَ وعقودًا ومضمَّاتٍ وأقراطًا وأسورةً، وعنده هو دمالجُ من نسيم، وزيتٌ من زيتون «الطور» ولبنٌ من «بئر زمزم» و«توليفة/ إذا جرعتَ منها قطرة/ لم تغترب» (أ. ك. ج. ٢، ص١٤٢). والتوليف هو جماعُ ما في الطبيعة والوجود، وما قد يتعزَّز به الآخرون في وَهْم امتلاك.. ثم أخيرًا يتنزَّل قصيدةً فوق راحة الشاعر، لكي يصل عبد الكريم الطبال إلى هذه المنزلة فقد احترف الغناء أولًا، وارتحل مع الغجَر، يُنادِم القيان وكأس الحب والقمر عازفًا على أوتار:

«قيثارة مجنونة تنوحُ كيفما تشاء،
تختصرُ البكاءَ كلَّه،
في آهةٍ مديدة،
في نقرةٍ واحدةٍ
يجتمع العصفورُ والحمامُ والحجَل،
والبحرُ والمطر،
تسمع فيها أوَّلَ الغناء في الصباح،
وآخر النَّحيب في المساء.»

(أ. ك، ج١، ص٢٤٥)

ليخرج جسد زرياب من اللحن أخيرًا أصفى من الكلمات التي في فَم السوسنة (أ. ك. ن. ص٢٤٧)، وليس آخرًا، فهو بعد ذلك سينضُو عنه ثوب الدنيا ويتحوَّل إلى ذلك العاشق، وليس الشاعر فقط، الذي في خَطوه وهَجسِه شعر، فلا الأغراض وهي كثيرة، ولا المعاني، بوَفْرتها، ولا شُهب البلاغة وهي مشتعلة، ولا قدْحُ أشكال من التجارب ببعضها، ما يُعوِزه. ما أكثَر ذلك كلَّه، ولكنه قرَّر الذهاب إلى نهاياتِ ما يمكن أن تصل إليه القصيدة من نَقْر، ونَخْل، وتصفية حتى تبدوَ كأنها هيولى للشعر الذي سيبدأ مرةً أخرى دورةَ ولادةٍ جديدة، وقد تعلَّم صاحبُه وكبر وغنَّى وأطربَ وأزهرَ وفاح، ليس في شعر المغاربة وشعر العرب وحدهم بل وفي غابة الشعر الداغلة؛ حيث مقامُ الأبد العاشق (للطبال) مثل كل متصوِّفة القريض، سماتُه أنه:

«متوحدٌ،
نهِمٌ،
شطَب الهوامشَ،
كي يرى صُلبَ النشيد،
بلا كلام.»

(أ. ك، ج٢، ص٢٤٤)

سياقات محمد برَّادة:
عن الذاكرة الثقافية الأدبية للمغرب

مِمَّ تتشكَّل الذاكرةُ الأدبيةُ والثقافية عامة، في ثقافةِ بلدٍ ما؟ من حصيلة الإنتاج المعطى كلًّا، المتواتر حقبًا، أم من مجموعة لحظاتٍ مكثَّفةٍ ونادرة، ذات رمزيةٍ عالية، أم من الإسهامات والمبادرات الإيجابية لأفرادٍ يُوجَدون في تمفصلاتٍ زمنيةٍ حاسمة، وينخرطون في توليدِ وعيٍ أكبر من أعمارهم — هو ما يُسمَّى ببساطةٍ رؤيةً للعالم — ليصبحوا هم الكلي لجماعتهم، لأوطانهم؟

هذه بعض أسئلة تثب أمامي في حقل عمرٍ تاريخي، سياسي وفكري وإبداعي، مغربيًّا وعربيًّا، بات مكتملًا بنتائجه وخصوصياته، ويصل منه اليوم للأجيال الرائدة — من تبقى أو نجا من أعلامها — تجميعُ شتاتِ حضورها القديم لدحضِ إحساسِ التلاشي، وبالأخص للدفاع مجددًا عن مشروعيةِ فعلٍ تاريخي، متعدِّد التكوين والأبعاد، إذا كان قد تعرَّض للتدمير من كل النواحي، فإن أقطابه وأبناءه يرفضون فكرةَ موته — موتهم — فيواصلون رغم عوادي الدهر الاحتماءَ به، وذلك باسترجاعه، سواء نصًّا أو حنينًا، وحتى نقدًا وتثريبًا، والانطلاقَ منه، أيضًا، نحو الحُلم عَبْر مراقي التحوُّلات والتبدُّلات، الموضوعية والشخصية، لإنقاذ الذات من وَهْدة التلاشي ... ربما الكتابة إكسيرها الوحيد والمستحيل في آنٍ.

أعتبر هذه الأسئلة، والتساؤلات، وما تشير إليه صراحةً أو تنطوي عليه ضمنًا من معانٍ وإحالات، عتبةً ضروريةً وأنا عند مدخل الكتابَين المرجعيَّين اللذَين أصدَرَهما الناقد والباحث الأديب المغربي محمد برَّادة، (م. وزارة الثقافة، ٢٠٠٣م، بالرباط)، ويحملان العنوانَين التاليَين: «سياقات ثقافية»، و«فضاءات روائية»، والأول منهما تحديدًا، تسعى هذه الورقة إلى الاختصاص به، وأعتبر، أيضًا، أن صدور الكتاب الأول ينبغي أن يُعَد،

سواء من قِبَل جيلي الذي تفجَّر طموحُه وهوسُه من نهاية الستينيات المنصرمة، أو الجيل أو الأجيال الخليط الحاليَّة في بلادنا، كيفما كانت ثقافتُها الأدبية وبأي خصالٍ اتسمَت أخلاقُها؛ أقول ينبغي أن يُعَد، بالنسبة إلينا نحن المغاربة، وأبناء المغرب العربي عامة، مناسبةً طيبة، وفرصةً مواتية للالتفات إلى ماضينا بالالتفاف حوله كزمنية حيَّة باعتبارها حاضرةً تكوينًا وإدراكًا ووجدانًا في عقل وقلب الجيل الثقافي الذي يُنتِج الثقافة الأدبية في بلادنا، ويُواصِل اجتراحَ آفاقِ التجربة الإبداعية الخلَّاقة منذ ثلاثة عقودٍ خلَت وما تلاها.

ومن الناحية الأخلاقية البحت، فإن الوقوف الهادئ والمناسب عند كتاب «سياقات ثقافية» — وهو ما لم يشهَدْه المحفل الثقافي بالمغرب بالشكل المطلوب، من أسف — لا يجوز أن يُنظَر إليه ضربًا من الاعتراف بفضل عَلم، والوفاء فقط لحق جيلٍ رائد، مؤسِّس مفاهيم وحارثٍ لحقول من الفكر والإبداع نرفُل فيها اليوم بحرية ويسر لا يُنكَران؛ فنحن، خلافًا لما يتصوَّر الصُّغَراء، لا نتخذ موقف الخيانة والجحود من الأفراد، حين نفعل، ولكن حيالَ تاريخنا وأنفسنا بالدرجة الأولى، دليل تجذُّرنا في الحاضر، وإننا بامتلاكهما، ووعينا الناضج بهما، نقتدر على استشراف أيِّ مستقبلٍ ممكنٍ يؤهل لاستنباتِ مفاهيمَ وتجاربَ ورؤًى أخرى، لا تنفكُّ تُبرِز طاقاتِ الأجيال اللاحقة في الإبداعِ وصوغِ أشكالٍ متجدِّدةٍ للحياة، تُنظِّم نسَقًا آخر إلى جانب وفي السياقات الثقافية التي صنعها الرواد والمؤسسون، ونحن أيضًا، بعدهم، بحُكْم تمثُّلِنا لأفقهم، ومواصلتِنا، حين نواصل، مشروعَهم سواء بتطويره أو بتغييره.

لنتقدَّم إلى الجوهر بالعَرض المفصَّل، ولنسجِّل في البداية أن كتاب «سياقات ثقافية» هو أضمومةُ مقالات، موزَّعة، كما عيَّنها المؤلف، بين «المواقف»، «المداخلات»، و«المرافئ». فيها ما هو مذَيَّل بتاريخ كتابته أو نشره، وفيها بدون، وغُفل كلها من حيث نُشرَت، وإجمالًا مواد موضوعة ومخصوصة بحالات وقضايا متراوحة بين مطالح السبعينيات ومداخل القرن الجديد، مقالات هي في الحقيقة، وفي كثيرٍ من عناصرها وانشغالاتها، لسانُ حالِ جيلٍ بأكمله، وضَع على عاتقه بناءَ النهضة الثقافية للمغرب المستقل، واعتنَق مبادئ العدالة والتحرُّر والتقدُّم لهذه الغاية، ولا شك أن موقع الريادة والرسالة التبشيرية لأصحابها لما يُعطيها أكبر الأهمية.

علينا أن نذكُر ونتذكَّر بأن الأستاذ محمد برادة، ينتمي إلى الرعيل الثاني من مغاربة الحركة الوطنية (بأبعادها الأيديولوجية العقيدية والسياسية والثقافية) الذي انتقل إلى المشرق العربي، وبالتحديد إلى أرض الكنانة، التي كان قد تأسَّسَ فيها منذ سنة ١٩٤٨م

مكتبُ المغرب العربي، وعَرفَت نزوحَ بطلِ حربِ الريف المجاهد عبد الكريم الخطابي، وزعيم الاستقلال علال الفاسي، ثم الوافدين الأُوَل من الطلبة للدراسة في جامعة القاهرة أبرزهم بين الأدباء عبد المجيد بن جلون وعبد الكريم غلاب؛ هذا الأخير الذي يُعَد رائدَ الرواية في البيئة الأدبية بالمغرب. وقد قام هذان الأدبيان إلى جانبِ آخرين بدورٍ تحديثيٍّ أوَّل للحركة الفكرية والأدبية بالمغرب بَرزَت منه ملامحُ مشعَّة في مجلة «رسالة المغرب» خلال مرحلة الاستعمار، وإلى قُبَيل الاستقلال في ١٩٥٦م. سيتلوهم رعيلٌ ثانٍ وِجهتُه المشرقُ دائمًا مصر وسوريا، وسيكون محمد برادة من الذين سيقصدون القاهرة سنة ١٩٥٥م. من هذا التاريخ سينشَدُّ إليها بعُرًى لن تنفصِم، وهو ما سجَّله بحفاوةٍ في مذكِّراتٍ محكيةٍ في كتابٍ بعنوان «مثل صيف لن يتكرر»، وهناك سيقضي سنواتِ الدراسةِ في كلية الآداب بجامعة القاهرة، التي سيحصل منها على الإجازة، ويقفلُ بعدها عائدًا إلى بلاده سنة ١٩٦٠م.

عودة تتزامن مع دخول المغرب المستقل مرحلة التأزم المتمثلة في انفراط عقد التنظيم السياسي للحركة الوطنية (حزب الاستقلال)، صاحب أطروحة عودة الملك المنفي واسترجاع السيادة المغصوبة من المستعمر الفرنسي، وتقاسُم الحكم مع العرش بأيديولوجيةٍ وطنيةٍ وبورجوازيةٍ صاعدة، كما يتمثل التأزم في بروزِ نقيضِ الأطروحة، حزب الاتحاد الوطني للقوات الشعبية، ليُعلِن أيديولوجية الدفاع عن المحرومين، والساعين إلى التحرُّر من قبضةٍ للحكم شرسةٍ أكثر فأكثر، ومن تسلُّط الاستعمار الجديد، ومع الارتباط بشعارات القومية العربية واليسار العالمي، الاشتراكي والشيوعي. سينخرط الشاب برادة — الذي سيعمل بعض الوقت بالإذاعة الوطنية قبل أن يلتحق بسلك التعليم — في معمعِ صراعٍ بدا في أوَّله، هو العائدُ توًّا من مصر الناصرية، مشتعلًا بأوارِ معاركِ بناءِ الدولةِ الوطنية، والقضاء على الإقطاع، وتدبير التسيير الاشتراكي للقطاع العام، وكسب رهان التأميم في خِضَم إعلان صوت الوحدة العربية من الخليج إلى المحيط، في مواجهة إسرائيل وحلفائها. وفي المغرب، كانت المعركةُ الوطنيةُ الجديدةُ لسنوات الاستقلال الأولى في مستهلها، بين نظامٍ ملكيٍّ يرسِّخ سلطته بالقبضة الحديدية، قبضة الجنرال أوفقير، وتزوير الانتخابات، والرمي بالخصوم في أتون المعتقلات أو دفعهم إلى المنافي، وبين قوًى صاعدةٍ ترومُ بناء مجتمعٍ جديدٍ قائمٍ على أسُس العدالة الاجتماعية والديمقراطية في ظل ملكيةٍ دستوريةٍ حقيقية، إن لم يكن بالانتفاض عليها كلية.

وعلى الرغم من أن المبادرةَ الكبرى كانت في يدِ السياسة، وبيدِ السياسيين، إلا أن المثقفين، ومنهم زمرة الأدباءِ الصاعدين والمرتبطين بالتيارات التقدُّمية اليسارية، اندمَجوا

في غمرة النضال، بل وقادوه من مواقعَ تهزُّ قلاعَ الثقافتَين الموسومتَين بالرجعية والمحافظة، فكان برادة، الذي انتمى إلى الاتحاد الوطني للقوات الشعبية، ممن سيخوضون السِّجال ضدَّهما بضراوة، ويتصدَّى في الصحف القليلة المتاحة، وباستعمال أكثَر من اسمٍ مستعار، وهو ما أظهَره في بدايته مساجلًا بالدرجة الأولى، وهي نعرةٌ ستطبع مواقفه بعض الوقت، كما ستطبع جملةً لا بأسَ بها من أوراقه الأولى في النقد الأدبي، وفي التوجيه الأيديولوجي للأدب والثقافة عامةً من خلالِ منابرَ محدَّدة، قبل أن يبلُغ أشُدَّه، انطلاقًا من الثمانينيات، في فهم الأدب محتوًى وشكلًا، وأداةً ورسالةً بكيفيةٍ فنيةٍ ومتفتِّحةٍ تتعدَّى الدورَ التبشيريَّ أو الالتزامَ السطحيَّ العابر.

لقد استنفد هذا الدور جهدًا كبيرًا من طاقة الناقد الشاب في العقدَين الستيني والسبعيني، وهو ما لم يكن ليُسعِفه ليُشخِّص الوضع الأدبي التام والاعتباري الذي سيظل يطمح إليه، ولا ليُنجِز أعمالًا تُوازي هذا الطموح، خلا قصصٍ أولى سيتناساها، وترجماتٍ لنصوص كان أهمها كتاب بارت الرائد، «الكتابة في درجة الصفر». لا يُعزى هذا إلى طراوةِ العمرِ والتجربة، ولا متطلباتِ العملِ السياسيِّ وحدها، كما ليس مردُّه ما يُنعَت به المغاربة في تاريخهم الثقافي والفقهي بأنهم رجالُ مشافهةٍ وبذل في مجالس العلم، وهو صحيح، أكثر منهم ميلًا إلى الكتابة والتدوين؛ فهي جميعًا أسبابٌ وجيهةٌ بقَدْر ما إن صاحبَنا ورفاقَ دربِه من الرعيل الثاني التحقوا بالجامعة المغربية الفتيَّة في منتصف الستينيات، معيدين وأساتذةً مساعدين، مكلَّفين في كلية الآداب، بمدينة فاس، أولًا، ثم الرباط بعدها، بتدريس الأدب الحديث، إلى جانب أساتذةٍ كبار من المشرق كانوا جميعًا يدرِّسون ويلقِّنون الأدب الكلاسيكي في مختلف عصوره، نظمًا ونثرًا ونقدًا وبلاغة ونحوًا وفقهَ لغة.

لم يكن تدريس الأدب الحديث آنذاك مبذولًا كما في أيامنا هذه، ولا أدواته وطرائقه ميسرة، دعك من مصادره ومراجعه، والعقول والأذواق التي يتوجه إليها. كان مهمةً شاقة على عاتق الزمرة المعنيَّة، وبرادة، كما ذكرنا في قلبها في أول الدرب العلمي، وهم مطالبون أيضًا، بل أساسًا بإعداد الشهادات العليا كي يتم ترسيمُهم أساتذةً في الجامعة، فأي ورطة هذه؟! هو ذا جيلٌ أو بعضُ نُخبة جيل، وجد نفسه يُعلِّم وهو يتعلم، مع كل أخطاءِ ومشاقِّ مراسٍ كهذا، ولقد كُلِّف أفرادُه، وهم في طراوة العمر، ومحدودية الخبرة، بتكوين مَن سيصبحون بدورهم مُكوِّنين؛ أي مدرِّسين بالتعليم الثانوي، وسواء بوعي أو بتغافلٍ مقصود فإن مهمَّتهم تمثَّلت في تبليغ نظرياتٍ ومقولاتٍ طازجة عن الأدب الحديث قد

ضرب بجذوره عميقًا في الثقافة العربية بالمغرب، وبالتالي فإن مهمَّة التشييد بدَت على درجةٍ قصوى من الصعوبة.

إنها خلفيةٌ أساسٌ لحياة مؤلف، واضع تلك المقالات المؤسِّسة، وصاحب المواقف المساجلة الحامية، المجموعة الآن في كتاب «سياقات ثقافية». لقد كان زرعُ الأدب الحديث، والدفاعُ عن مقوِّماته عند محمد برادة جزءًا من تدريسه بدءًا من منتصف الستينيات في كلية الآداب بفاس العامرة آنئذٍ، إلى حين ارتحالِه إلى باريس لإعداد شهادة الدكتوراه عن مفهوم النقد الأدبي عند محمد مندور ورؤية العالم التي يصدُر عنها، فقدَّم مع هذا البحث الجامعي الرصين إحدى الإسهامات الأولى والمُحكَمة في فهم وتطبيق منهج البنيوية التكوينية، كما تصوَّرها لوسيان غولدمان، ضمن المقاربة الشمولية لعلم اجتماع الأدب، وحين سيعود الأستاذ برادة من جديد في منتصف السبعينيات إلى كلية الآداب بالرباط، فسيراه طلبتُه ومريدوه، وزملاؤه، أيضًا، في إهاب أستاذٍ بدأ فعلًا ينضج أكاديميًّا، ويتفتح أدبيًّا ... كل ذلك وهو يزداد ضراوةً كمُساجلٍ في الحقلَين الثقافي والأدبي، كلما اقتضى الأمر ذلك.

الكتابة باعتبارها الفوضى الوحيدة الممكنة

يبدو محمد برادة، وهو يضع مقدمة كتابه «سياقات ثقافية» كمن يريد الاعتذار عن صنيعٍ مُستهجَن؛ أي الجمع المتأخر الذي يقوم به كُتاب ودارسون راسخون لمقالاتٍ ونصوصٍ كتبوها في أوقاتٍ متفرقةٍ من أعمارهم؛ ولذلك يُعلِن مسبقًا أنها «نصوصٌ كُتبَت منذ السبعينيات». وخشيةَ تعرُّضها للتلف؛ أي عدم الصمود للزمن، يسوِّغها بكونها «محطات ومرافئ قد تُفيد من يهتمُّون بتحليل الخطاب الثقافي المغربي في مراحل تكوُّنه وتنوُّعه وامتداداته» (ص٥).

ومن أجل تزكيةٍ أكثَر لنصوص الماضي يرى أنها «وُلدَت في إطار المثاقفة (التفاعُل مع الآخر) الذي طبَع التشييد الثقافي الواعي بالمغرب والعالم العربي» (ن). ولتحيينها وإبعادِ شبهةِ القِدَم أو الرثاثة عنها يُسجِّل لحظةَ نقدٍ تاريخانية بقوله أو بإقراره بأن «الأسئلة المطروحة منذ السبعينيات (مناط زمنية الكتاب على العموم) تظل دومًا بحاجةٍ إلى المزيد من التأمل وتعميق التحليل» (ص٦).

ويبقى المسوِّغ الذاتي، في نظرنا، الأبلغ في قول المؤلف، وهو بصدد ترتيب دفوعاته الأولى «(إنني) عشتُ قريبًا من الحقل الثقافي أثناء فترة التشييد الأوَّلي ...» (ن)، وإذا بدا قولًا

يشفُّ بتواضُعه فإن نبرة إعلان موقف الشهادة فيه عالية، وهي مطلوبةٌ جدًّا لحقبةٍ بات كلُّ من هبَّ ودبَّ يقول عنها ما يشاء، وصارت عُرضةً للعابثين والمهجَّنين الذين يُمعِنون في إلغاء الذاكرة، ولن أرطن بعقدة «قتل الأدب»، ليبقوا وحدَهم في حقل تاريخٍ أغبَر بلا روح، وبأجسادٍ من قش، تُرعبهم دائمًا عبارة «فترة التشييد الأوَّلي».

وبما أنه لا ناقد ولا قُراءة بدون منهج فإن محمد برادة يتحرَّى ويتقرَّى لمزيد من دحضِ وصمةِ تلفِ أو قِدَم بضاعته (= نصوصه)، من جهة، ولوضع القارئ دفعةً واحدةً في المكان المناسب للتلقي الذي يسمح بإدراكٍ كليٍّ لرؤية هذا الناقد، وذلك من خلال فهم الثقافة التي تعيش في عرفه «داخل مسافاتٍ متحوِّلة، ناتجة عن السياقات التي تصاغ فيها الإشكاليات وتتواجه الآراء والرؤيات» (ص٥)، وما من شك في أن الإحالة تعود هنا على المراحلِ والمواقفِ المستقاةِ منها أسبابُ الكتابة والاحتجاج والتبشير. لنُذكِّر من جديد أن المؤلف ارتأى تصنيفَ مادةِ كتابه في ثلاثة فروع هي «مواقف»، و«مداخلات»، و«مرافئ»، ونظن أن الفرع الأول هو الأكثر تعبيرًا عن الأسئلة والقضايا التي فكَّر فيها صاحبُها، والتي تُسجِّل كذلك مجموعةَ مفاهيمَ واقتناعاتٍ نظرية، ارتسمَت على الخط البياني لبناء الثقافة العربية المغربية، الحديثة والتقدُّمية، ابتداءً من الستينيات الفائتة.

لا نظن أن هناك اختلافًا في أن مواضيع الديمقراطية وثقافة التغيير، ومواصلة إحداث الانسجام المطلوب بين التفكير في التغيير وتحقيقه عمليًّا، وفي ربط العمل الإبداعي وكل إنتاجٍ ثقافيٍّ بهذا الهدف، ما يزال في جدول أعمال النخبة العربية المتنوِّرة. وإذا بتنا نُلاحِظ في السنوات الأخيرة تكاثُرًا مفرطا في مصطلحات وتسميات ما يتصل بهذا المدار بسبب تجدُّد مناهج وطرائق التفكير والتحلي فإن المضامين والمقاصد تكاد تبقى هي ذاتها، مع فارقٍ أساسٍ رغم كل شيء، وهو أن دُعاتَها فارقوا «غُلوَّهم» لو جاز القول، وطوَّعَهم الزمن وعرَكَهم الدهر فصاروا إنسانيين متفتِّحين وجماليين، وهذا بعضُ ما يطبع المسار العام لناقدنا الذي يشهد على نفسه بأنه تنقَّل بين محطتَين أساسَين في حياته؛ أدب التبشير وإسقاط الأفكار الجاهزة وأدب الحرية والإبداع (ص٢٨٩). وما من شكٍّ أنه مسارٌ فردي ولكنه في الآنِ عينِه يشتمل على خطواتٍ مشتركةٍ ترنُّ بإيقاعٍ من سُمي ب «الموتور»، الذي وقد تفتَّح بعد الاستقلال، راح يتعلَّم ويصنع أبجديتَه ومعجمَ وجوده الذاتي والموضوعي.

في باب المواقف يتحرَّك هذا المعجم في صورة مقالاتٍ مساوقةٍ لتحوُّلاتٍ سياسيةٍ ملموسةٍ من قبيل انعقاد المؤتمر الاستثنائي للاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية الذي أعلَن التطوُّر الحاسم في تاريخ الاتحاد السابق عليه، مع تغيير استراتيجية اليسار المغربي انطلاقًا من

١٩٧٥م. في الستينيات كان للمثقَّف اليساري تبعيةٌ مطلقةٌ للقطب السياسي، يردِّد أقوالَه كالصدى، والأدب محمولٌ كالرَّجع أيضًا باسم مفهومٍ تبسيطيٍّ جدًّا للالتزام مُملًى كقانونٍ قَسْري، في ضوء هذه الخطوة فإن المثقَّف يريد أن ينحاز لدى معالجة الموضوع الثقافي إلى رؤيته الخاصة، وهذه تذهب أو تعتبر الثقافةَ في المقام الأول والمسألةَ السياسيةَ والاقتصاديةَ تليها. وعندئذٍ فإن الثقافة المعنية تلك التي «توظِّف المعرفةَ والخبرةَ لبلورة رؤيةٍ للعالم تستمدُّ جذورَها وحدودَها من طبقةٍ أو فئاتٍ اجتماعية تعمل وتصارع لكي تتبوَّأ مركزَ قيادةِ المجتمعِ على أساسِ مشروعٍ سياسي اقتصادي ثقافي متكامل» (ص١٠)، واضح أننا، وإن وُجِدنا في منطقة العلاقة الجدلية بين البنيتَين الشهيرتَين، إلا أن الربط الميكانيكي بينهما مُستبعَد، وهو ما يرتقي بالتعريف عن تلك المقاربة التي أشاعَتْها واقعيةٌ اشتراكية وواقعيةٌ مبتذلة، ويقرِنه بالوعي؛ إذ من ثَم تُصبِح الثقافة فعلًا واعيًا يُعبِّر عن موقف، وعن اختيارٍ من جانب المثقفَّين المعنيِّين أيضًا بتحقيق التجانُس الأيديولوجي وسط الطبقة التي ينتَمون إليها أو يتبنَّون اختياراتها (ص١٠).

لنُلاحِظ أنه في مَهمَه العمى الأيديولوجي الذي كان ملزمًا بربط الثقافي بالسياسي يظهر هذا التعريف وهو ينقل الكتاب إلى لحظةٍ متطورة، وضمنه رؤية مقاربة العمل الأدبي التي كانت محكومةً بالتحريض والتوجيه والانعكاسية الصرف. كان المثقَّف اليساري خلال السبعينيات، فترة الغليان الكبرى لليسار بالمغرب، مُنشَدًّا بقوة إلى مصطلحات وأدوات التحليل الماركسي، وفي مقالات برادة تطفو واضحةً على السطح دون أن يَعْني ذلك بالضرورة أن مُستعملَها ينتمي إلى تيارها، فقول: سيرورة، اجتماعية، جدل، جدلية، سيرورة جدلية، صراع طبقي، هو بالأحرى تمركُس، ومن قَبيلِه تأكيدُ مقولة الصراع بين الفئات والطبقات كمقولةٍ مركزيةٍ في صنع القيم، وهكذا فالتاريخ الثقافي لكل أمةٍ هو تاريخُ صراعاتٍ بين طبقاتٍ سائدة وأخرى مناهضة لها (ص١٤) للانعتاق من الماركسية المتخشِّبة السائدة سيشحذ بعض قراءته على أدواتِ غرامشي الاصطلاحية الكبرى متمثلةً في مقولات المجتمع المدني، الهيمنة والكتلة التاريخية، التي كانت في واقعنا ذلك نظريةً وإجرائيةً في يد بعض المحلِّلين وتجريبيةً عند آخرين. شأنها شأن المنهجية العامة للوسيان غولدمان بسجلَّاتها الرؤيوية — كما استثمرها ناقدٌ آخر هو إدريس نقوري في مقالات ومساجلاتٍ معروفةٍ وقتها — وبأيقوناتها التي ستُشتهَر لاحقًا إلى جانب الحمولة البارتية والسيميائية عامة، عندما ستزدهر انطلاقًا من العقد الثمانيني، ولن ينشَدَّ إليها صاحبُنا الذي سيستمرُّ مراهنًا على أدب التحدي والوعي الممكن (…) لتجاوز الواقع القائم (كذا) (ص٤٤).

فهمٌ ينبثق من موقفٍ آخر لدى الناقد، الذي ينطلق من رصد الأزمة (= أزمة شمولية)، وفحواها أن «ما كان واضحًا مسلَّمًا به لم يعُد كذلك»، مما يستدعي «مراجعةً نقديةً متعمقةً للإشكالية التي استَقطبَت جهودَ الأمة العربية منذ منتصف القرن الماضي»، كما خاطَب زملاءه في مؤتمر الأدباء العرب بدمشق (١٩٧٩م)، وهو ما يستوجب تحالفًا بين المثقَّفين ومختلف الفئات الكادحة والمهمَّشة لإيجاد سلطةٍ مضادة. إنه خطابُ المناضِل، كما نلحظ، أو المثقَّف العضوي، بتسمية غرامشي، سيعتنقه برادة مقومًا مركزيًّا، إضافةً إلى كونه خلفيةً للخطاب الأدبي. إن الأدب منذئذٍ، «كجزء من الأيديولوجيا لا يكتسب شرعيتَه إلا من خلال الجرأة على وضعِها موضعَ التساؤل» (ص٤٣)؛ تعبيرٌ واضحٌ عن نبذ التماهي المُفترَض عند الماركسيين والواقعيين أو دعاة الواقعية الاشتراكية بين مكوِّنَي، الواقع والفكر، مستوحاة من بيير ماشيري الذي يذهب إلى حد وجود تناقُضٍ بينهما، ما يعني أن ناقدَنا كان في نهاية السبعينيات قد قطع ومعه النقد الأدبي عندنا خطوةً نوعيةً أخرى. من هنا الإلحاح من جانبه على اعتبار أنَّ أهمية الثقافة تعود «إلى نوعية الأسئلة التي تطرحها، وإلى الإشكالية التي تصوغُها» (ص٦١)، ومعها فإن «مشروع الثقافة الغربية المضادة يتموضَع في أفقٍ منفتحٍ على كل التساؤلات» (ص٦١).

من مطلع الثمانينيات وصعدًا، سوف ينفتح الأدب في المغرب، تعبيرًا إبداعيًّا وتنظيرًا وتحليلًا، نقديَّين، على أغلب التيارات والمنهاجيات التي جدَّت في العلوم الإنسانية، وستتبلور على صعيد قراءة وتأويل المتون الأدبية، مقارباتٌ تتجه، إلى الخطاب الأدبي في ذاته لضبط إوالياته، وتفكيك مكوِّناته ورسم إشاريته. وستجري على ألسنة الدارسين من جامعيِّين ونقَّاد ذوي تكوينٍ أكاديميٍّ رصين، وفي مدوِّناتهم، مصطلحاتٌ وصيغٌ تُحدِث قطيعةً تدريجيةً مع مدارس ومناهج دراسة الأدب على نظام الأغراض والمُثل، وقاعدة الشكل والمضمون، أو ثنائيَّتهما، أو ارتكازًا على أرضية التحليل الجدلي والتفسير المادي للتاريخ. لن يعود بوسعِ مساجلِ أمسِ (كما كان زولا مساجلًا، وهذه إحدى النعوت الموضوعة تحت علامة الشارع الذي يحمل اسمه في باريس) أن يستمر في الحديث عن الأدب ودَور المثقف العضوي بالحوافز والأيديولوجية الممتلكتَين من قبلُ؛ فلقد تغيَّرَت مصادرُ ثقافته وتنوَّعَت، كما تبدَّل واقعه السياسي والاجتماعي وتقلَّصَت تلك الآمال العظام محليًّا وقوميًّا تحلُّ محلَّها التسويات والترضيات، ولا شيء أبدع مما هو كائن. ولا ينفتح عندئذٍ سوى أفقِ ملاذِ الأدبِ كحرية، ومع لذته استعادةُ طعم فاكهة الماضي منقوعةً بغميس التوبة، مرة، واعتناق شرعةٍ ثقافيةٍ مغايرة، مرةً أخرى، فالالتزام، ومنه السارتري انتفَت مذهبيَّته،

والأيديولوجي خسفَت سلطتُه، والأدب يبرزُ وجوده عَبْر ذاتِ مبدعه من خلال لغته هو، من خلال وعيه المُلقى وسط التبدُّلات. في ملتقى القصة القصيرة العربية (مكناس، مارس ١٩٨٧م) سيستمع القصَّاصون العرب، والمغاربة في قلبهم، إلى محمد برادة وهو يتحدث بلسان حالهم وتجاربهم المعانقة للبعد الذاتي والتخيُّلي الفاره، واصفًا الواقع في القصة العربية بأنه «يعني أيضًا المحسوس والمتخيَّل والمتذكَّر، يعني الوقح والمألوف والمتطرف. ويعني الذات الموزَّعة المشتَّتة» (ص٨١)، داعيًا إلى التعامل مع النص كمجموعةٍ من العناصر والعلامات والصور والإيحاءات (ن).

لا حاجة إلى القول بأننا نتحرَّك هنا في سياقٍ ثقافيٍّ أدبيٍّ مختلف ستدشِّنه الثمانينيات، وينخرط فيه جيلٌ منخورٌ نفسيًّا ومعافًى تكوينًا ثقافيًّا، وإنْ مُنشطرًا في مثاقفته، وتجريبيًّا إلى حدٍّ بعيدٍ إبداعيًّا، يلي الجيل المُخضرَم الذي ينتمي إليه خرِّيج القاهرة وباريس معا؛ هذا الذي لا يرى في توالي العقود كبرًا أو شيخوخة بل، بالاصطلاح القانوني، حق استئنافٍ ونقضٍ وإبرام؛ فقد صار له بعد الطلبة الاتباع أنداد، ومدرجاتُ الجامعة أحيانًا عوان، وكان كل يقينٍ ينقلب إلى مجرَّد سديم، ومعه يرتدي الناقد جُبَّة الحكيم وهو يُهمهِم كالمصلي: «(...) إن الجوهري في كل نقد هو أن يحمل إلينا معرفة، أن يضيء لنا ما يُخفيه النصُّ أو يُدثِّره بالصمت أو يحتضنُ بذوره الأولى.» (ص٨٤). السياق أيضًا، لكل مقامٍ مقال، ولقد آن أوانُ القطيعة، وقولُ الحكمةِ مَطلعُها، فبقي بعد الانشغال بنظرية الأدب ومفاهيم الرؤية، وبوليفونية باختين، واصطلاحياتِ النقد الجديد ترجمةً وبحثًا، والمعاشرة العاشقة للدُّرَر (= النصوص) الفريدة؛ بقي بعد هذا وغيره أن تَصطليَ الحكمةُ المخبوءةُ بنار التجلي فتَرِد على هيئته، وليس أفضل من السرد لها مطيَّة، لا سيما إذا متَح رأسًا من الذات ولمَّ شتاتها، قُل بدا طوقَ نجاة؛ لقد كان: «كنتُ في حاجة إلى التقاء عزلتي» (ص٢٨٨)، وبدَت له: «بدَت لي الكتابة (الإبداعية) منذ الثمانينيات بمثابةِ طوقِ نجاةٍ لمواجهة انعدام الحرية ...» (ن) ومن ثَمَّ سيُسجِّل الناقد «براءة» انتسابِه إلى الكُتاب إلى جانب أهليته النقدية، بإصدار رواية «لعبة النسيان» و«الضوء الهارب» وقبلهما قصصه «سلخ الجلد»، وهذا سجلٌّ مختلف عن السياقات الثقافية التي ترسمُ في أكثر من وجهٍ خطَّ مسار ما عاشه الأدب العربي في المغرب الحديث من ولادةٍ صعبة ونضجٍ مضمون، واشتباكٍ بالمعضلات السياسية الاجتماعية؛ ذلك الاشتباك الذي أسقط في ميدانه كثيرًا من الضحايا بمثل ما نصَب العديدَ من الشهود والعنيدين، الذين وهم يدخلون الألفية الجديدة، ما زالوا مقتنعين، ولو

وَهْمًا، بأن بإمكانهم أن يُواصِلوا الوجود والحُلم على حُطام الخرابِ الشاملِ لأمتهم، ولعالمٍ ظنوا أنهم كانوا ينتسبون إليه، الوجود بالأدب على الأقل.

وأخيرًا وليس آخرًا، هل رحل الناقد القديم نهائيًّا، وتخلى عن سلاح المنافحة عن تلك القيم والمبادئ ... والمعارك الأخرى التي تبدر وكأننا خسرناها جميعًا، آباءً ومخضرَمين ومحدَثين متأخرين، بعد أن ابتهَجوا ونحن معهم بربحِ معركةِ التشييدِ الأولى؟ هذا من نوع الأسئلة التي تبقى معلقةً كالحبل على غارب الزمن، الزمن مطلقًا، فيما يبدو أن المعنيَّ بالأمرِ كأنه يستطيبُ الإقامة في مساحةٍ ملتبسةٍ (= هذا سياقٌ في صيرورة) هي ذاتُه، والسياج الذي لا ينطوي نهائيًّا حول ذاته، ما دام أعلن من مطلع الثمانينيات، أيضًا، إيمانه بالكتابة الأدبية الرافضة للتدجين والمتأبِّية عن كل تقنين وتوجيه، وأكَّد، بين اليقين والتسليم، بأن الكتابة هي «الفوضى الوحيدة الممكنة وسط السديم الذي صعقَتنا حقيقتُه ومشاهدُه العنيفةُ المتتالية» (ص١٨٧)، وأكيدٌ كذلك بأنها إقامةٌ لائقةٌ بهذا المحارب القديم.

الخروج عن النص
نص الخروج[1]

سنعتبرها صُدفةً «شبهَ مدبَّرة» أن ينطلق موسم أصيلة الثقافي مع نهايات العقد السبعيني، أو عند عتبة العقد الثمانيني؛ أي بالتقريب في تزامنٍ وبتوازٍ مع انطلاقاتٍ عديدة بات المغرب وقتئذٍ، مهيَّأً لها؛ أي لم تكن ممكنةً قبلئذٍ. فإن وُجدَت، فقد وُلدَت إما مجهَضةً أو بالقيصرية، أو سرعان ما انتهت إلى الانقلاب على نفسها أو الانقلاب عليها، كما هو الشأن تماما مع مجلة «أنفاس» الأولى، الطليعية والحدَاثية بتبكير (أي منذ نهاية الستينيات)، والتي يُعَد الفنان الكبير محمد المليحي من مُرسِّخي أعمدة مشروعها الأدبي والتشكيلي إلى جانب محمد شبعة، عبد اللطيف اللعبي ومصطفى النيسابوري؛ هذا المشروع الذي أتيح لي الإسهامُ فيه ببعض الكلمات والأخيلة، وحرَّضَني مبكرًا على الخروج عن النص.

المليحي نفسُه هو من سيضع يدَه بيد صديقِه وابنِ بلدتِه التاريخي محمد بن عيسى لينصبا الحجَر الأساس لهذا البيت الذي نرتَع اليوم في الذكرى الخامسة والعشرين لبهائه. أعني أنهما معًا، بعد أن ورَدا من نبعٍ واحد، قرَّرا المُضي في طريقٍ مشترك مهادها الثقافة، وأفقُهما كما تصوَّراه التنمية. لقد كانت هذه إحدى السبل المتاحة، والممكنة، هل أقول أيضًا الميسورة في الزمن الملتهب والمُوجِع الذي كنا نعيشه آنذاك، وألقَت بمشروع «أنفاس» الأول والثاني، إلى خبر كان، كما ألقت بأخواتها إلى الجحيم والزنازن والمنافي، وكذا إلى بعض الاختيارات البراغماتية واللعوب يعرفها أصحابها ... ونعرفهم (!).

---

[1] *حديثٌ أُلقِي بمناسبة الذكرى الخامسة والعشرين لانطلاقِ موسمِ أصيلة وتأسيسِ منتداها الثقافي، (صيف ٢٠٠٣م).

لو جاز لنا اختزالُ صورة المغرب في نهايات العقد السبعيني لرصَدنا الملامحَ الكبرى التالية:

(١) رسوخ قواعد المؤسَّسة الحاكمة بعد اختياراتٍ سياسية، وحبكاتٍ انتخابية، واحتقاناتٍ شعبية، وممارساتٍ أمنيةٍ ماحقة، وهزاتٍ عسكريةٍ فوق تربة تظل تمور بتكوينات.

(٢) استمرار ارتباك هذه المؤسسة في التذبذب بين السيطرة على الواقع بالقبضة الحديدية، أو فتح الأفق لرياح تغييرٍ محتشم، بما من شأنه أن يؤدِّي إلى الإقرار التدريجي لدولة القانون والمؤسسات تماشيًا مع ظروفٍ وأسبابٍ مركَّبة، ورغم المقاومة الشديدة لسدنة دولة الإقطاع والرسملة المتوحِّشة، وتكميم أفواه دعاةِ الدولةِ الأمةِ بتشكيلاتها وتعابيرها المعلومة.

(٣) الانعطاف الحاسم في استراتيجية المعارضة التاريخية اليسارية، بإعلانها، بدءًا من المؤتمر الاستثنائي للاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية (١٩٧٥م)، اعتمادَ النضالِ السياسيِّ وَفْق أدبياتٍ محدَّدة الوسيلةَ الوحيدةَ لإقرار الديمقراطية، ما عنَى نفضَ اليدِ من الخطَط الانقلابية وأي أسلوبٍ للتآمر والعنف اللذَين طالما اتُّهِمَت بهما هذه المعارضة وأدَّت ثمنَهما غاليًا، هي وفصائل أُخرى متعدِّدة المشارب السياسية. إعلانٌ وسلوكٌ سيُمهِّدان الطريق لمصالحةٍ قسريةٍ بين الغُرماء ويصبح حجَر الزاوية المرغوب لبناء التناوب.

(٤) الاختيار العشوائي والمقرَّر في الآن عَينِه، لبرامجَ وخطَطٍ اقتصادية، خاصة وشمولية، تعتمد مَغْرَبة الثروة الوطنية ورسملَتها في خوصَصَتها في الوقت نفسه؛ اختياراتٌ ومخطَّطاتٌ ظاهرُها ليبرالي بأهدافٍ تنمويةٍ محدَّدة ونتائجُها مُزرِية في صورة الاتساعِ المريعِ للفوارق بين الفئات الاجتماعية، واحتكارِ الثروة الوطنية، وتعميقِ أسبابِ التخلف وعوائقِ التنمية.

(٥) ولعلَّ من المفارِق بين هذا كله أن يظهر ملمح الثقافة أو المكوِّن الثقافي — مزيج أكثر من عنصر ولون ونزوع — الأشد بروزًا، ومصهر اصطدام المَنازِع الأيديولوجية، والتوتُّرات الاجتماعية، والتطلُّعات نحو تغيير الأفكار والانفتاح على الثقافات، والرعشات الأولى لتوجُّه النخبة نحو المشروع الحداثي في بنيتَيه، وصولًا إلى ما بات مُتبنًّى رسميًّا تحت تسمية الطموح لإرساء المجتمع الحداثي الديمقراطي.

منذ نهاية العقد السبعيني ستشرع السياقاتُ الثقافيةُ الكبرى للمغرب الحديث والمعاصر في التبلوُر فكريًّا ومفاهميًّا، وإبداعًا، وستَنخرِط النُّخَب المتعدِّدة في إنتاج أنساقها

الخاصة، سواء منها المنتسبة إلى التمثيلات السياسية والأيديولوجية المكرَّسة بثقافة الحركة الوطنية التأصيلية، وحفيدتها الديمقراطية التحديثية، أو الوليدة توًّا، مستنسخةً لنموذجٍ مهجَّن عن غربها الخاص، أو لثقافةِ الروافدِ الجديدةِ بين شرقٍ وغرب، بين فكرٍ وسياسة، التي ستؤسِّس أرضية المجتمع المدني.

لنُجدِّد التأكيد في هذه المناسبة بأن إنتاجَ الثقافة، والاشتغالَ بالمعرفة، والعكوفَ الجِدِّي على مادة الفن والإبداع عامة، سيُصبِح شاغلًا مركزيًّا لبعض الأفراد والجماعات إلى جانب وبمعزلٍ عن الهيئات السياسية، رسميةً ومعارضة، تلك التي لا تَحفِل بتاتًا بالعمل الثقافي، ولا قدَّمَت عنه أي تصوُّر في مؤتمراتها وأدبياتها الحزبية. ومن مطلع القرن الثمانيني سيُصبِح من الضروري الانتباهُ إلى هذا الحقل الثقافي الذي يسعى للتميُّز، تشغل فيه الجامعةُ والمبادراتُ الفرديةُ قطب الرحى، حتى وهو يعيش وسيستمر لسنواتٍ هامشيًّا، ليس في فعله، ولكن في نظر وضعٍ حاكمٍ يتخبَّط في مخططاتِ إصلاحٍ سياسيٍّ واقتصاديٍّ فاشلة، وكذلك داخل مجتمعٍ تنهَشُه الأمية ويأسِرُه التخلُّف.

والحق أنه منذ هذه الفترة سيُشرع، بشكلٍ عمدٍ ومنهجيٍّ ومُفعَمٍ بالحماس، في الخروج من نص التقاطبات الموروثة تاريخيًّا، ثم المفروضة بعد استقلالِ البلاد، وأخرى مُبرَمة علنًا وإضمارًا، ومنها الانفصال عن الأيديولوجيات المُحكَمة الإغلاق، حاملةً مزعَم الخلاصِ من منطقِ هيمنةٍ واحدة، ترفُض الوجودَ لغيرها وهي تُبوِّق بالديمقراطية، وتتسامح مع التعدُّدية شعارًا، شريطةَ ألا تُخِل بالمبدأ «المقدَّس» للمركزية الديمقراطية (أي انضبِط أولًا، ثم اعترِض وناقِش ربما في العالم الآخر)!

هكذا، فإننا، نحن الذين خرجنا من رحم هذا المحيط، ورددنا طويلًا مزاميره، نحن وسوانا، قطعنا وما نزال حبل السُّرَّة، ورفعنا أصواتنا جهارًا تصطلي بذَوب قلوبنا، وبنبراتٍ مجروحةٍ ومنتفضةٍ في آن، ولا يكاد العالم يتسع لرغباتنا؛ النص السلفي (أعني سلفية الحركة الوطنية) وهو منَّا بات وراءنا، والنص الإصلاحي سمج صار عبئًا علينا، والنص الثالث، ذاك التغييري ذو مسمياتٍ شتى أضحى أضيقَ من أن يستوعبَ قاماتِنا ويحتوي جموحَنا، جموحنا دائمًا أمامنا.

لذلك — ولأسبابٍ عديدةٍ أخرى — سينهمك الجامعيون والباحثون المتنوِّرون، والمبدعون الجريئون، ومرتادو الآفاق الوعرة، في صوغِ نصٍّ ذي نسيجٍ مغاير، متشبعٍ بثقافة الشرق؛ أي التراث الأصيل، وفكرِ النهضةِ الحي، وروحِ الأمةِ العربيةِ المستقَى من طموحِها الوحدوي، والتحرُّري، والتنموي، ومنغمسٍ في ثقافة الغرب يستمد منها عقلانية

التفكير وعلمية المناهج القارئة والمُؤَولة، القادرة على تنظيم المعرفة وبناء المفاهيم، ويرتبط — في غير ما قلقٍ وتعثُّر وتجريبية — بأصول تأسيس الحداثة في تصوُّراتها الفلسفية وسيروراتها التاريخية.

على امتداد العقدَين الأخيرَين ونيِّف كان المثقفون — باحثين وكُتابًا وفنانين ونشطاءَ في المجتمع المدني — يجتزئون المساحة الممكنة لوجودهم، والتي تُسمَّى الحقلَ الثقافي، وإن تكالَب الدخلاءُ والطفيليون من كل نوعٍ بين الحقول الأخرى الطاغية، وخاصةً السياسي الذي نعرف أي منقلبٍ آل إليه اليوم. راحوا يُغامرون ويُترجمون ويُجربون ويُؤَوِّلون ويُمَفهِمون، ويجترحون صياغاتٍ وتجاربَ لغوية وتخييلية في مُناخ الإخفاق العام، المتَّسِم بالخسارات الوطنية والهزائم القومية، والإحباطات الفردية أيضًا. وفي مجتمعٍ ليس فيه إلا الحاكم وحده، والعقيدة وحدها، والحزب وحده، والطغمة وحدها، والثقافة القسرية المُمْلاة وحدها، اقترح هذا النصُّ صيغةَ الذات، التي هي داءٌ وإكسيرٌ في آن، واحدة من جملة بدائل لا بديلًا واحدًا مستبدًّا. أردنا أن نقول أنفسنا، أن نتعلم كيف نقولها، أن نحلِّق بجناحَيها، أن نجعل الكتابة، وقد تكشَّفَت الملاذ الأخير، بيتَ أبي سفيان، بعد أن ضاع كلُّ أمان وأمل. لا بأس إننا نحن الخارجين رومانسيون، لكن أليس مصيرًا أفضل لنا من لو أننا بقينا سجناءَ تلك الماركسياتِ المبتذلة، التي قتلَت الفردَ ولم تُحْيِ الجماعة.

رفضنا استنساخَ أنفسنا، والمتاجرةَ في الحليب الذي فُطمنا عليه، ونرفُض تأبيد إغراء الأنا التي ليست نقيضًا للجموع، ولا عدوًّا للآخر، بل روحٌ فيه وسندٌ له، ومحاورٌ عنيدٌ له وشريكٌ راشدٌ بالمنادَدة.

ورغم أن الثكنات تُحاصِر جميع المجازر يُرى البيان وهو يطير يسحر الألباب، يستعيد مملكة الله بيضاءَ من جديد، يعمُرها بالشعراء والرواة، والروائيين، وصانعي الألوان والأمواج، الغُداةَ باكرًا حين يكون البحرُ يستشفُّ أوَّل مدٍّ وألطفَ موجة، وتترصَّع سماءٌ أصيلة، مثلًا، فيفيضُ العالم بألف سحابةٍ مدرار لتَهطِل بكل لغاتِ وثقافاتِ وحضاراتِ وجمالِ العالَم. أنظر إليها بامتنان وتردُّ نظرتي بعرفان …

حسنًا، فقد تفاعلنا، نحن الخارجين عن نصهم وسياقهم، كلٌّ بأسلوبه، وهوَسه، وخصاله الظاهرة والباطنة. ومنذ عقدَين ونيِّف ما فتئنا نحمل أجسادَنا ورقاعَنا في العَراء ليبصم فيها الزمن المتوهِّج بدمنا ما عشناه، وكابدناه، وكتبناه بتمرُّد وحُرقة. وبإحساس الساري في ليلٍ طويل، في كل مرة يرى الفجرَ يبزُغ … ولا يراه …

من الرواية إلى النقد
مسافة القُرب والبُعد

يفترض تدخلي في محور العلاقة بين الروائي والناقد،[1] بوصفي روائيًّا أو كاتب رواية — فالتسمية هنا نسبيةٌ ونقدية — أن أعرض رأيًا، وأسجِّل ملاحظاتٍ تصُبُّ كلُّها من التقاطُع بين حقلَين متمايزَين في تعبيرهما، ونظام قولهما، ومسطرات عرضهما وغيره مما يختصان به. إن هذه النقطة تُمثِّل أو ينبغي أن تُمثِّل حيزًا مستقلًّا في التفكير والأداء، كما تستوجب من المتلفِّظ أن يتخذَ له ما يُشبِه الحيادَ أو مسافة انتباهٍ دونَ موقعَين يُوجَد فيهما معًا، وعنهما سيتغيَّب مؤقتًا.

لنقل بوضوحٍ أكثر بأن كاتبَ الروايةِ محتاجٌ للتفكير في الجنس الأدبي الذي ينتج فيه، وكذلك، وبكيفيةٍ متوازية، في خطابٍ هو موضوعُه ومضمارُه، وإذا كان يخوضُ مع الأول معركةً صامتة، كجزء من حميميةِ الإبداعِ وتوتُّراته فإنه مع الثاني، الطرف النقدي، ينتقل إلى مستوًى يكون مطبوعًا بغير قليلٍ من الحدَّة التي تصل إلى حدود الجدَل والسِّجال والصِّراع حول موقع الأولوية.

إن ما يتناساه النقدُ كثيرًا بل ويغفُل عنه هو أن الكاتب شخصٌ مزدوجُ الطبع في ممارسته؛ أي يقوم بمهمةٍ مضاعفةٍ حين يجلسُ إلى أوراقه، ويتصدَّى لبناء وتعمير

---

[1] ترجع أصول هذه المادة إلى مداخلةٍ سبق أن قدَّمناها في ندوة حول موضوع: «الرواية المغربية بين الإنتاج النصي والتلقي النقدي» نظَّمَها المركز الجامعي للأبحاث السردية. كلية الآداب، جامعة ابن زهر، أكادير (ربيع ١٩٩٨م).

العالَم الخاص به. إن إحدى القواعدِ الأساسِ للفن القصصي والحكائي عامةً هي قاعدةُ الفرز والانتخاب، سواء فيما يتصل بالعناصر الشكلية البنائية والتصويرية، أو بالمكوِّنات البشرية والدلالية المؤهِّلة لما هو إنسانيٌّ واجتماعيٌّ وذاتي، أيضًا، في المحكي. وإذا كان الروائي الحقيقي يملكُ أكبرَ قَدْر من سَعة الخيال يُسعِفه في إغناء التجربة في أدوارها المختلفة فإنه، وبشكلٍ مُتساوِق، يعمل عملَه فيها بالتقديم والتأخير، بالانتصار لهذا الموقف على ذاك، بإعلاء شأنِ هذه الرؤيةِ دون تلك مما يتوافق مع اختيارٍ أو تصوُّرٍ حاضرٍ في ذهن الكاتب أو اقتناعاته الإنسانية أو الاجتماعية (= الأيديولوجية). وفي الفن لا شيءَ أقوى من الصياغة الفنية ومن حِيَل الحَكْي وطرائقه (= التقنيات) لإبراز هذه الأدوار كُلِّها على نحوٍ من الأنحاء؛ النحو الذي مثَّل ويُمثِّل بالضرورة انتخابًا لأسلوب وتقنية ولغة في التوصيل وغير ذلك من الأدوات.

باسم القاعدة المذكورة، إذن، وبالاعتماد على تطبيقاتها ونتائجها بحمل الكاتب (= الروائي) في داخله جزءًا من شخصية الناقد، ويبدو في وضع المستغني عن خِدمات هذا الأخير، لا بل إنه في غِنًى عنه إلى الحد الذي يصل إلى درجة المجافاة واللامبالاة المقصودَين، وخاصةً حين يُواجه بالتقصير والإجحاف وتسليط الأحكام عسفًا واعتباطًا. لكن هذه القاعدة لا تشفع كل شيء ولا تقي من الزلَل فيما يعتبره النقدُ من مواطنِ الزلل؛ ذلك أن العيَن النقديةَ ومقارباتِها المتباينة تختلف من جوانبَ شتَّى عن عين الكاتب ومنظوره مفردًا ومتعددًا، وهو ما يُعطي للخطابِ اللاحقِ بالإبداع أكثر من شرعية، ويَسْتدعي لمرافقتِه، لفهمِه، لمضاعفتِه وربما لتكميله.

ورغم هذا فإن الروائي لا يستريح حقًّا لهذا المنطق ما دام يمتلكُ مقدرةَ التدخُّل والتفكير الشخصي في الرواية، فيما بالميتا-خطاب الروائي، هذا الذي نجده مدوَّنًا بشكلٍ صريح إما في ثنايا العمل (L'oeuvre) ونستطيع أن ننسبَه إلى المؤلِّف مباشرة وبدون مواربة، وليس إلى السارد. أو نسمعَه منطوقًا على لسان إحدى الشخصيات، أو يُقرأ قبل هذا فيما يُسمَّى بخطاب العتبات المندرج في باب «الأدب الموازي».

يقينًا أن الناقد أو القارئ المُحترِف أو المتلقي المُؤَوِّل لا يعبأ كثيرًا بمثل هذه «التدخلات» التي لا نعتقد أنها تُفلِح في سترِ عورةِ نصٍّ متخرِّق أو به عيوب؛ إذ التأمُّل النقدي، التنظيري للنص السردي، يحتاج أن يتمَّ في متنه أو ضمن سياقه لا خارجه أو على هامشه. وبعبارةٍ أخرى فإن الرواية بما هي عليه لا بما تُفكِّر أن تُصبحَه. وبالمقابل فالروائي يعتبر نفسَه في حلٍّ من كل خطابٍ واقعٍ خارج إبداعه؛ فالنص أولًا وأخيرًا هو مذهبه ودينه، وسيظل النقد

عندَه يلهَث إثره، ومهما فعل فلن يطوله أو سيُوجد من أصداء النص الخارجية وقشوره المبعثَرة أمام كل قارئ فيما لا تفلح أيُّ قراءةٍ في أخذ موقع الريادة التي للنص أولًا وأخيرًا.

وفي هي الحالة المغربية؛ أي في إطار الأدب والثقافة بالمغرب عامة، يزداد الأمر استعصاءً نظرًا لخضوع الإبداع والنقد معًا لمواصلة التكوين والتطور؛ فمن حيث ما انفكَّ الأدبُ من خلال أجناسه التعبيرية المختلفة يعيش مرحلةَ تعميقِ تأسيسِه الحديث وشحذِ أدواتِه نرى النقدَ أو كل خطابٍ مساوقٍ للكتابة الأدبية، متصل بها شرحًا ودرسًا وتأملًا ومنهجَ نظرٍ وتأويل وأدواتِ تقويمٍ وتقييم، كله ليس مستقرًّا كل الاستقرار، قد تحلَّل من قواعدِه القديمة، وإلزاماتِه المُسننة لعهودٍ ثقافيةٍ سابقة، وهو منخرطٌ في سلك قواعدَ ومناهجَ مستجدَّة، وطرائقَ في التحليل والتقعيد وتفكيك النصوص بل وتحويلها كما لو كانت محاليلَ كيميائية. كلُّها مستحدَثة وإن لم تبلُغ المبلغ المطلوب من النضج والتحكُّم الكامل في الإواليات الداخلية للنص كما تدَّعي، وظهرت — تلك الطرائق — في بعض الأحيان حَيْرى بين الهياكل القديمة أو المتقادمة وبين الخطاطات والتمارين الحديثة، لا هي حافظة على وثيق العُرى بالأولى ولا قَوِي عضدها في الثانية.

في الحالة المغربية لا يسهُل بتاتًا التطرُّق لموضوع العلاقة بين ما هو إبداعي وما هو نقدي؛ لأن الظاهرة الأدبية الحديثة ما تزال في طور التشكُّل، ليس فقط في وعي المُنتِجين المباشرين، الكُتاب، بل وكذلك في وعي النقاد والدارسين والمتلقِّين عمومًا، الشيء الذي يخلق أنواعًا متضاربة من الفهم وينتُج عنه بصفةٍ خاصةٍ مستوياتٌ من التفاوت الذي لا يساعد على ضبط المفاهيم وإحكام المقاييس، ونعتقد أن هذا التفاوُت يشمل الثقافة المغربية بأكملِها بحُكم استمرار عملية الانتقال والتحول الذي تعرفه أشكالها ومضامينها من الأنماط التقليدية إلى الظواهر والأنساق الحديثة والجديدة. إن النقد الذي يجافي الرواية مثلًا، أو يعجز عن النفاذ بعيدًا في أصول تجربتها وأبنيتها، إنما يعيشُ في الحقيقة مجافاتَه الخاصَّة لارتباكِه في البحث عن موضوعِه وتعثُّره بين هذا المنهج وذاك، وعدم مكوثه الطويل في النص الواحد لإنجاز القراءة الوافية. النقد يبحث عن نفسه، عن منهجه أو مناهجه، ويتشكَّل فيما يمارس، والنص مناط العمل أو ما يُفترَض كذلك يتهافت دونه، ويكاد يتحول في النهاية إلى تعلَّةٍ لينسى؛ إنها أكثر من هفوة، بل هي من نقائص الثقافة «التجريبية».

وعدا ذلك فإنه ليس بوسع الكاتب إلا أن يلاحظ كيف أن النقد أو ما يقوم مقامَه ظل لوقتٍ غيرِ قصير شاردًا عن موضوعه، ما جعله يُمضي وقتًا في سوء تفاهُم مع الأدب أو ما يقوم مقامَه. إنَّ استطلاعًا سريعًا لسجلِّ النقد الأدبي الحديث بالمغرب قمينٌ بأن يُبيِّن

التصاقَه طويلًا بالشأن الأخلاقي أو الاجتماعي أو القيمي عامةً أكثر من عنايتِه بالمخصوصِ الأدبي، وهو نزوعٌ موصولٌ بحِقَبٍ تاريخيةٍ ذات سماتٍ باتت معلومةً بتسلط المنظورات الأيديولوجية والخارجية عامة؛ هذه التي عاقت التبلوُر الطبيعي والمتطلب للنقد والإبداع معًا، وأدَّت في أغلب الأحيان إلى إنجاب كائناتٍ شوهاءَ أو في أحسن الأحوال مُبتسَرة الولادة.

وعليه فإننا لكي نُبديَ ككُتاب رأيًا كاملًا ومتماسكًا من قضية النقد نحتاج إلى التعامل مع وضعٍ يمتلك حقًّا وجودًا تاريخيًّا ونظريًّا وتطبيقيًّا محسومًا، واستطاع بعد صيروراتٍ متتاليةٍ الاستقرارَ في قوالبَ مسبوكةٍ جيدًا، مفهومة ومقعَّدة، شأنه في ذلك شأن الإبداع الذي يكون قد عَرف وعُرف بالخصائص ذاتها، نُخِل فيها الأصيلُ من الزائف، وتميَّز في تياراتٍ وطرائقَ فنيَّة وحُصِرَت فيه مضامينُ ورؤًى شتَّى. وهو ما لا يتفق كل الاتفاق لأدبنا المغربي الحديث والمعاصر، الذي تتنازع فيه الأصوات وتتصايح في فضاءٍ لجب، ولكن الكتابات المؤصلة، المنتسبة انتسابًا صريحًا، لا غبار عليه، إلى الإبداع المجدِّد شعرًا ونثرًا هي من القلة أو التفاوُت بدرجةٍ تدعو مؤرخ الأدب إلى الإبطاء أكثر والانتباه دون الانسياق وراء وصف وحصر تعدُّديةٍ مفتعَلةٍ أو مضخَّمة من الحقَب والأنماط والاتجاهات التي لا تتحملها في النهاية فترةُ نصفِ قرن، هي عمر الظاهرة الأدبية الحديثة في المغرب.

وما أحوجَنا أن نُضيف إلى سجل التحفُّظات كون الثقافة النقدية، عماد كل نقدٍ جدير باسمه، هي نفسها موضع سؤال.

إن النصوصَ الإبداعيةَ الكبيرةَ مثل الطبيعةِ العظيمةِ ببطاحها وتلالها وجبالها، ووديانها وفصولها، والخبرة بها لا تتأتى بالعبور فوقَها بل الاستقرار ودق العُمُد، ثم الحَفْر لاستخراج الماء وانتظارِ شروقِ شمسِ النص، هذا وسواه يحتاج إلى العارف، العظيم التعلُّم، الفطِن، القوي الخبرة، الدائمها، وذي الذوقِ الحسَن.

فهل هذا يعني في النهاية، وبطريقةٍ ما، أنني غيرُ راضٍ عما كُتب حول نصوصي من نقدٍ أو تعليقٍ أو ما في ضربهما؟ (لننتبه أننا لم نقُم هنا بأي تمييزٍ بين الاثنَين، والحال أنه بات من الضروري رفعُ اللبس في هذا الصدد بسبب تفشِّي ضربٍ من التعليقات، سواء نُشر في الصحف أو غيرها، والتقديمات والتطريزات تُريد أن تشغلَ عَنوةً موقعًا ليس لها).

الحقُّ أن السؤال لم يشغلني كثيرًا لارتباطه عندي بقضيتَين سابقتَين؛ أولاهما: هل نستطيع أن نتحدث عن وضعٍ متميزٍ للنقد في أدبنا، وهو ما تمَّت الإشارة إليه؟ وهل ما

كُتب ويُكتب أضحى قابلًا لتأمُّلٍ كُلي، ويستدعي من الكاتب أن يتحرَّر من كتابته ليدخل في حسابه بكيفيةٍ جذريةٍ ما يُقدَّم من شروح ويُتلى من اجتهادات؟

كيفما كانت الإجابة عن هذَين السؤالَين وغيرهما أفضِّل أن أسجِّل بوضوحٍ بأني لا أجد إلا قليلًا أحاوِره فيما كُتب عني ويُحاور نصي. وأرى أن ما كُتب أصلًا قليل، وأعزو هذا إلى سببَين؛ أولهما أن بداية نشري لنصوصي الجدية تمَّ في مطلَع العقد السبعيني؛ أي بتزامُنٍ مع الفترة نفسها التي بدأ النقد الأدبي عندنا يسعى فيها للانتظام والتقعيد والتمذهب. ومن الطبيعي، وقتئذٍ، أن يلتفت هذا النقدُ إلى الكتابات الأكثر رسوخًا أو على الأقل ذات السبق الزمني؛ ففي حقلها يرتاح ويُلفي ما يتوافق مع نظراته وخطراته، وأحيانًا أحكامه التي لا تقبل النقض. ثانيهما أن نصوصي الأولى واللاحقة، أيضًا، جاءت تدشينًا لمغايرةٍ إبداعيةٍ ستُمسي تدريجيًّا خاصيةً أساسًا في النص القصصي المكتوب عندنا وحولنا. ستُوصم في حينها بأنها تجريبية — بمعنى كسر القاعدة والخرق وحتى الوصمة — علمًا بأنه لم يكن عندنا آنذاك نقدٌ مؤهَّل من أي ناحية — اللهم الناحية الأيديولوجية-السياسية مع حفنة من التوابل الإنشائية الانطباعية — لقراءة الظواهر الجديدة واستبصار أسرارها الفنية. في مرحلةٍ لاحقةٍ وقد أصبحَت «الوصمة» المألوف أو المقبول الممكن، وكان النقد الأيديولوجي، بل و«الجدانوفي» قد أطلَق كل ذخيرته، فإن النقد قد انتقل إلى الجامعة أو بالأحرى فإن طلبة الدراسات العليا شرَعوا في استيحاء وتعلُّم وتطبيق بعض مصطلحات ومناهج وإجراءات المناهج النقدية الجديدة (صفة الجدَّة هنا فَضفَاضة وحاملة لأكثر من دلالة وقيمة، فوجب التنبيه)، والذي حدث منذئذٍ أن أغلب النصوص صارت مهجورةً عمليًّا لفائدة التهافُت على المنهج وبروتوكولات القراءة المتعدِّدة، وكذا لمختلف التوصيفات الشكلية. ويمكن معاينة الحصيلة في بضع ما طبع من رسائلَ جامعيةٍ أو ما يزال منها مرقونًا. ولنا أن نتساءل هنا عن مفهوم النقد الأدبي في هذه البطاقات التقنية والأطاريح، مثلما ينبغي أن نتساءل عن فحوى «هوية» تلك الدفاتر والكرَّاسات التي تُكتب وتصدر مواكبةً لما يُزف للتلاميذ من أعمالٍ أدبيةٍ في المدارس الثانوية — ولا يهمُّنا هنا مَن يزف ماذا — وكذا عن مقالات وشظايا وخواطرَ متفرقةٍ يتطاير نثارُها ملاحقَ صحفيةً ثقافيةً أو مزعومة، فضلًا عن تطبيقاتٍ تُحيِّد النص تمامًا، باسمِ الوصول الى أدبيةٍ معيَّنة، متوسلةً إلى ذلك بالعُدد الخاصة «الشعرية»، وهو ما لا ينبغي لأحدٍ أن يرى فيه أي في ذاته إلا أن يجهله أو يستخفَّ بمردوده، وهو خطأ، فيما يفتح هذا النهجُ البابَ أمام ضربٍ من رسم وهيكلة للأبنية الشكلية للنصوص لكل طارقٍ لا يُفضي عنده هذا العمل إلى شيء، وتستوي

عنده أفخم قصةٍ قصيرةٍ لموبسان أو الشاروني أو زفزاف مع أيِّ نصٍّ قصصيٍّ أو غيرِه في صفحةٍ لأدب الناشئين، وهو خطأٌ كبير لا تجده عند من شرَّعوا لهذه التطبيقات الشعرية، وخصُّوا بها نصوصًا عظيمةً أولًا، وفي النهاية لتوطيد أفكارٍ وقيمٍ محدَّدةٍ عن الأدب، وإن لم تكن بالضرورة ذاتَ طبيعةٍ قِيَميةٍ أو حُكمية.

فكأننا هنا إزاء ما يشبه القطيعة بين كتابة القاص والروائي وبين عمل الناقد. وكلاهما يبدو وهو يخوضُ غمارَ تجربةٍ يزعم لها التفرُّد والتجديد والمغايرة حدَّ المخاطرة. وبالنسبة إليَّ تحديدًا، وباستثناءاتٍ معدودةٍ فإنني لم أجد إلا القليل، مما شجَّعني على المُضيِّ في مشروعي، ولو استكنتُ للكلام السائد في محيطي لما واصلتُ خطوةً واحدةً بعد روايتي الأولى «زمن بين الولادة والحُلم» (١٩٧٤م). معناه أني كنتُ منصتًا لمحيطٍ آخر، لمحيط الأدب والثقافة الحديثة المتجدِّدة التي لا تعترف بالحدود، وحيث إبداعات الإنسان تمثِّل الأفق الممتد بلا نهاية.

إن الإبداع المتأصل هو مصدر تعلُّم الكاتب واستفادته مع النقد وقبله وقبل النظرية؛ فهذه قد تغذِّي ثقافته، وتنبِّهه إلى بعض العثَرات هنا وهناك ولكنها يقينًا لن تقدح زنادَ موهبته أو تُنير أمامَه السُّبلَ والمجاهلَ التي لا يقتحمُها إلا ببصيرته، تُحفِّزه إرادةُ إعادةِ التأسيسِ للأبنية والرؤى، ثم وهو في الحياة يتقدَّم في دروبها السالكة والمطروقة، واضعًا نُصبَ عينَيه مشروعَ إنباتِ حياةٍ وفضاءٍ ومشاعرَ ومصائرَ هو خالقُها أو منشئها، عدا أن الروائي لا يخلُق من عدم؛ فهو يستلهم من الموجود، ويُولِّد من المبذول، ويستوحي من الطبيعة والكائن، ولكنه في هذا وذاك يسعى إلى زرع روحٍ جديدة أو روحٍ أخرى فيما يتأتَّى له أو يصيرُ بين يدَيه. تراه يفعل ذلك محترزًا من نواميسَ معيَّنة أحيانًا مزيج بين الذاتي الخالص والاجتماعي والثقافي العام، وما هو خاصٌّ بالسَّنَن الأدبي، وتراه أحيانًا أخرى يرتادُ الأفقَ المجهولَ كمن هو مطالَب بتعمير خلاءٍ فوق تربةٍ تعرَّضَت لانقلاباتٍ جيولوجيةٍ عديدة، فيأتي مكتوبُه سبَّاقًا على زمانه وذوق عصره وثقافة ومقاييس النقاد، غير مفهومٍ في بداية ظهوره أو مرفوضًا، منبوذًا بالمرة، غريبًا شأن التيارات الحديثة دائمًا ثم ما يلبث أن يعرف القَبول والاستحسان، وهذا مظهرٌ لاستقراره النسبي ثم تحوُّله إلى ظاهرةٍ طبيعيةٍ كيَّفَها الذوق الثقافي الأدبي وتكيَّف معها، ودجَّنها بمنحِه الاعترافَ لها ليتم التحوُّل عنها حتمًا بما يضمن حركيةَ الإبداع وصيرورتَه وإلا وقعنا تحت سلطة المألوف، وأصبح على الروائيين أن يضعوا أعمالًا وفق قواعد النقاد، وهو صنيعُ البعض، لكنه ذلك الصنيع الآيل إلى التلَف فالزوال.

وأنا ممن يفضِّلون ويومئون بالكاتب، الروائي المثقَّف، ولا أقصد هنا مَن يستعرض ثقافته أو يُبطِّن رواياتِه بالأفكار والمفاهيم والمجادلات من كل نوع، لكن ذلك الروائي الذي تبرُز من كتاباته رؤيتُه المدرَّبة للوجود، ونفوذُه إلى بواطنِ النفوس والزمن، ووعيُه بالتحوُّل في المكان والزمان وإحساسُه بالمأساوية نَسْغًا ولحمةً للإنسان. ثم الروائي الذي تمتد معرفتُه إلى مختلف الثقافات والآداب تزوِّده بزادٍ عظيمٍ من تجارب الإنسانية من نحو، وتُمِده بالخبرة الفنية كما حذقَها كُتابٌ آخرون وهم يصوغون هذه التجارب، من نحوٍ آخر. بمثل هذه المعرفة نستطيع تجنُّب رُكامِ الكتابات، والمكرَّرات، والمُستنسَخات التي لا تقدِّم ولا تؤخِّر في وصف الحياة والأحياء ومعضلات الوجود، وهي ذاتُها تُلجِم الكاتبَ الواحدَ كي لا يستنسخ نفسه — عمله — مائة مرة فيما عملٌ واحدٌ يكون قد عكس الصورة وأفاض؛ ولذلك نصِفُه هو أو صاحبَه بالفذاذة.

ثم أعود لأقول أو لأقر بأن النقدَ ونظرياتِه ومناهجَه ومعه تاريخ الأدب كان رفدًا لي، لقنتُه وألقنُه وأهتدي به، لكن ما هذا بالذي علَّمني أو يُعلِّم الكُتاب عمومًا فن الرواية. المُعلِّم الأجدر هو الرفقة الحميمية والمواضبة لنصوصها، والتفطُّن لأنهُج بنائها وصُور معمارها، وطُرق حبكها، وأساليبها وحواراتها واسترجاعاتها واستشرافاتها وشعرها وغنائيتها، وعمومًا شعريتها المخصصة لها كجنسٍ أدبيٍّ رفيع. وسأتساءل، أيهما أجدى للكاتب فيما لو أراد أن يُتقِن عملية أو فن الوصف، أن يقرأ مثلًا، وبكثيرٍ من الإمعان والتدقيق الدراسة الممتازة لفليب هامون، المُعنوَنة «مدخل لتحليل الوصفي» ليتعرَّف في مدخلها على «فكرة الوصف» (هاشيت، ١٨٩١م). أم يقرأ فِقرةً من رواية لروائي من مقام عبد الرحمن منيف، إليكم، على سبيل المثال، هذه الفِقرة من روايته «أرض السواد»، ج١: «ومع وجه أمه تعودُ التفاصيل: الريح كيف تعصف؛ الثلج كيف يهجُم؛ وحين تصبح أغصانُ الأشجار كالأعلام الممزَّقة؛ كانت الأشجار، بعد أن تسقُط أوراقُها وتتعرَّى، تبدو كالجيش المُتقهقِر: ألوانٌ كثيرةٌ متداخلة، قاماتٌ متفاوتةُ الطول ولا تعرف أي انتظام، ثم ذلك البُخار الذي يشعُّ من الأرض أو يتولَّد من الكائنات، خاصةً الأبقار، وكأن الطبيعة رئةٌ كبيرةٌ لا تتوقف عن الزفير، لتملأ الجو ببُخارٍ يتصاعَد ويتلوَّى ثم يختلط بالدخان الذي يرتفع من المدافئ، ومن فرن البيت، في الجانب الغربي من البستان، مع الحرائق الصغيرة التي يُشعِلها الأبُ ليُدفئ الحظيرة، تصبح للطبيعة رائحةٌ خاصة، حرِّيفة، بالتأكيد ليست زكية، لكنها قوية، نفَّاذة، كما تثير في الخيال صورًا وأشياءَ لا يعرف كيف تتكوَّن» (ص٣٠٠). لذلك أجدُني أمكُث طويلًا مع الفِقرة الواحدة — والسابقة دقيقة، بسيطة وجميلة — أقرأ وأعيد كما

لو أني أفُكُّ الطلاسم بينا أنا في استمتاعٍ وتعلُّم للخبرة حيث تُوجد. إن النصوصَ الرائدةَ والناضجةَ هي ما أستحضِره عند الكتابة وليس نظريات النقد وكتابات النقاد. أستحضرها لا من أجل استنساخِها أو الانبهارِ بها ولكن من أجل القدوة، ولم لا، لكي أبزَّها (!).

إنني لم ولا أبخس النقد حقَّه أو أهوِّن بأي حالٍ من شأنه في هذا المقام وأي مقامٍ آخر، وليس أدَل على ذلك عندي من ابتلائي به، باعتباري واحدًا ممن يعيشون ازدواجيةَ الكاتب الناقد؛ فالنقد بوصفِه الثقافة واليقظة، وحس الانتقاء، والوسيلة لتنكُّب الزلل، والأداة لتحقُّق الجودة، هو عُدة الكاتب. أما حين يصبح هذا الأخير نفسه مسكونًا بأنا ناقده، فالنقد عندئذٍ يغدو وسواسًا. لا عجَب إذا كان أغلب كُتاب الرواية في المغرب، والمطوِّرون لهذا الجنس الأدبي، المجدِّدون فيه هم كذلك إما نقادٌ ودارسون أو لهم باعٌ في الفنون الأدبية؛ ولذلك فهم حين يقيِّمون أعمالهم يستحضرون دومًا الحسَّ النقدي، فتراهم يقوِّمون ضمنًا قبل وقوعهم عرضةً للتقويم. وهي بلا شك حالةٌ تبدِّد ذلك الالتباس أو الإشكال حول تنازُع درجة الأهمية بين النص والنقد في الأسبقية، بين الكُتاب والنقَّاد أنفسهم؛ فحين يُوجَد الاثنان في واحدٍ يتفاعلان متلاقحَين، أو حين يُوجَد الناقد أو الدارس الذي لا يَلْوي عُنق النص حتى يستجيب عَنوةً لـ «دفتر تحمُّلات» قراءته ومنهجه، فإننا واصلون إلى محصلةٍ أنضجَ وأرقى للعمل الأدبي، وتتحوَّل القراءة المحلِّلة المُؤَوِّلة إلى عُدةٍ لا غنى عنها لكشف دُرَر النصوص الروائية، وتِبيانِ رحابةِ عوالمها.

لا شك أن قارئ العبارات الأخيرة لن يتردَّد في التساؤل عما إذا كنا نبحث أو نسعى لإجراء صلحٍ بين طرفَين يعيشان خصومةً مزمنةً كأنْ لا سبيلَ لوجودِ أرضيةٍ توفيقٍ مشتركة. ورغم أن هذه الخصومة بتعدُّد أسبابها ومنازعها قائمةٌ فإننا لا نعنيها في مذهبنا؛ ذلك أن ما نقول به شيءٌ آخرُ أو نريدُ له نزوعًا مختلفًا سواء من حيث التعريف أو الأسباب، ولعل هذا ما غفَلنا عنه من البداية بحسن نية أو عن قصدٍ لستُ أدري، نعني الإشارة ولو بإيجازٍ لما يُعنى بالرواية أو الإبداع الروائي عمومًا، وأي الهموم تشغله، وما يُراد كذلك بالنقد الأدبي، وهما تعبيران يُفترَض أنهما يُعرَّفان بالبداهة، ويجُرَّان من وراء ذلك تبعاتٍ ونتائجَ عدة.

ها نحن نبدو وكأننا نعودُ إلى نقطة البداية، من حيث انطلقَت هذه المداخلة التي يقول عنوانُها خطابًا صريحًا لا يحتمل إلا تأويلًا واحدًا. أما أدبنا المغربي الحديث، والرواية اليوم هي عمادُ صَرحِه، فإنه ما زال يؤسِّس أطرافَ معانيه ومبانيه، ويواصل منذ الأربعينياتِ اقتراحَ مفاهيمَ وصيغٍ له هي ما تُشخِّصها نصوصٌ بعينها. ومن المهم والضروري أن ينكَبَّ

القُراء المحترفون والنقاد في مقدمتهم على قراءتها باعتبارها مطروحةً على صعيد تكوينِ سؤالِ وهُويةِ أدبٍ معيَّن، وبوسعهم أن يفعلوا ذلك محفوزين مرةً أخرى بتلك الأدوات التعبيئية التي سجَّلها تاريخ الأدب والواقعة خارج دائرة الأدب، ثم لهم وبعد أن تفرغَ تلك الذخيرة، التي لا شك أنها استجمعَت رؤيةً تاريخيةً لمراحلَ ثقافيةٍ وإبداعيةٍ كاملة؛ لهم إذن، أو سيكون عليهم أن يعرفوا سؤال البداهة: ما هو النقد؟ ماذا نريد من النقد الأدبي؟ وماذا يعني اليوم طرحَنا لهذا السؤال الذي أصبح عائمًا في صيغة التلقي؟ وأسئلة أخرى ما أكثرها! … أما أنا — وآسف إذا كرَّرتُ أنا كثيرًا — فأترككم لأستمتع بشمسِ النص التي أراها أشرقَت وتُواصِل الشروق.

الروائي في الزمان
الروائي في حاضره[1]

يبغي البعضُ من الكاتب أن يمتلك قدْرًا موزونًا من الرصانة لكي يتمكَّن من تجميع شتات العالَم حوله، وطرحِ صيغٍ وقوالبَ وإيقاع، أيضًا، تحتوي الرؤيةَ المؤلِّفة لمشروعه الإبداعي والفكري والإنساني. ويتطلب بعضٌ آخرُ من الروائي، بالأخص، أن يتسم بالقَدْر نفسِه وأكثر من الموضوعية، تؤهِّله ما أمكَن للإحاطة بالعوالم والفضاءات التي تعيش فيها شخصياته، وتشتبكُ علائقُ حياتهم ووجودهم أو تتواجه مصائرُهم، وهذا رغم أن شخصية السارد من مهامها التوسُّط بين الكاتب والعالَم المحكي للَجْم كل إفراطٍ أو انحيازٍ سافر.

ويمتلك الكاتبُ بدوره شروطًا واستجاباتٍ خصوصية، وهو يتقدَّم بخطواتٍ أو طفراتٍ في المسار الذي يصنعُه لنفسه، وفي الثقافة الجماعية التي يعيشُ فيها وانبَثَقَ منها بشكلٍ من الأشكال، ولكونه ينتمي إلى شجرةِ أنسابٍ معرفيةٍ وأدبيةٍ لبشريةٍ عريقةٍ في تقلُّبها بين حدَّي الشجَن والولَع.

إن هذا الكاتب — وإليه الروائي الذي ما يزال في حدود طرحنا مطلقًا وليس مقيدًا بأية اشتراطاتٍ أو حدودٍ من أيٍّ نوع — إنسانٌ صاحبُ اختيارات، ومالكٌ لقدرة الاختيار حين يشاء؛ فهو مالك، مثلًا للحرية سلوكًا وقيمة، وللعدالة وللديمقراطية، يعيشُهما ويستطيع

[1] ★قُدِّمَت هذه الورقة في الندوة التي عقدَها مركز الدراسات العربية المعاصرة، جامعة جورج تاون، واشنطن. بشهر مايو ٢٠٠٢م، حول موضوع «الرواية العربية: رؤى الواقع الاجتماعي». شارك فيها باحثون وجامعيون، وروائيون بارزون من جامعاتٍ وبلدانٍ غربية وعربية.

أن يتصرَّف وَفْقهما. وبحُكم ما تسمح به المساواة والتوزيع المنصف — وحتى المجحف — للخيرات المادية والرمزية، بإمكانه أن ينخرطَ في السياق العام لمختلف العلائق المنسوجة في المجتمع، لا بل وأن يرتادَ سياقاتٍ جديدة، فلا يُبرَم أي ميثاقٍ ولا تنعقد التوافُقات، كما لا يتحدَّد محتوى الخطاب أو يكتمل إلا بحضور صوتِه القوي، الجهير والمتفرِّد، أصليًّا بذاته ومؤصلًا بمشروعه. مثل هذا الكاتب، مثل هذا الروائي، عاش ويعيش في زمن/زمان، ذي تنضيدٍ وتوصيفاتٍ معلومة. لقد توارث ثقافاتٍ وأنتج داخلها، وصوتُه محسوبٌ فيها، ورسالتُه مثل كلماتِه محفوظة، وقادرٌ على أن يُدافعَ عن خطابه ويصونَه من مختلف أنواع الإفساد والشطط.

مثل هذا الكاتب، مثل هذا الروائي، موجود في فضاءٍ مفتوحٍ ومتعدِّد من المخاطبين والمحاورين والمتلقين الموجبين، وهم قبل ذلك من المستهلكين الفعليين، وهذا الاستهلاك الرمزي (بل المادي) ما دام يتحول إلى علامةِ وجودٍ ورمزِ انتماءٍ ويغدو شرطًا للصعود الاجتماعي والمهني هذا الاستهلاك/المشاركة ليس مسوِّغًا للاستمرار في الكتابة فحسب، بل الضرورة المطلوبة لدى الكاتب لكي يقتنعَ بوَهْم كتابته، وليُواصِل حفرَه ومشروعَ الخَلق المتجدِّد الذي يرتاد؛ ومن ثَم يعرِف أو يحدُس ما في شغاف النهر وأحشاء الناس، ونحو أي ضفافٍ سيمتد. إن الأمر يتعدَّى مسألة وجودِ قارئٍ حيٍّ وفاعلٍ إلى وجودِ وضعٍ (Statut) مُهيكلٍ يحضُر فيه الإنسان، الفرد، القارئ الشريك كمؤسسةٍ لها سيميائيةٌ خاصة وقانونيةٌ معينة، يُعتبَر المجتمع الثقافي أحد مكوِّناتها الكبرى بمجملِ ما يختزنُه من مفاهيمَ وحوافز، ومشاريع، وصراعات، ورغاب، وإرهاصاتٍ للإبداع والتغيير.

مثل هذا الكاتب، مثل هذا الروائي، نطَق وينطِق بضميرٍ واضحٍ وصريح، ضمير المتكلم، المُعلِن «أنا» فصيحة بلا توسُّطاتٍ ملتبسةٍ أو مشوِّشة، هنا تنتشر ذاتٌ حضاريةٌ وثقافيةٌ وتمدُّنيةٌ ووجدانيةٌ مؤسسية. هي صاحبة النبوءات، والتشريعات، والصياغات الخالقة، بل المؤلَّهة أحيانًا. لم تُصبِح الرواية ممكنة حقًّا إلا عندما حوَّلَت الذات من مجرد فسحةٍ مؤقتةٍ للتنفيس عن المكبوت وشرح الصدر، حوَّلَتها إلى كيان ذي عُمُد وهياكل ونظام وسُنن، إلى مركزٍ يُصدِر القول بوعي وإرادة واقتناع وإيمان وحميمية، وبتمرُّد ومجازَفة إن اقتضى الأمر. لا تراه كيانًا محصور المهمَّة في هذا المقام، فهو دائمًا يؤسِّس شروط القول، ويُقيم فضاءه، ويدفع بالأناسي فيه نحو هُويةٍ تتولَّد من مساراتٍ متباينةٍ هي خطوطُ طول وعرض الوجود؛ إن أي هُويةٍ تتولَّد من هذا المركز، وهي في علاقةِ تفاعُلٍ مُستمرٍّ مع محيطه على إيقاع الصراع وجدَل الأفعال وتعدُّد الأصوات، ما يعني نهايةَ مساحة التبسيط، والاتجاه

الى الظواهر المركَّبة، وإلى الوضع والمصير الإشكالي فوق قاعدة زمن/أزمنة تتسارَع فيه الأحداث، وتتناسَل الأزمات، وتشتبكُ فيه التصوُّرات الفلسفية والسوسيولوجية، والنُّظمُ الاقتصاديةُ والسياسةُ والصيغُ الأيديولوجية. والروائي ضمن هذا كله يُلاحِق هذا السباقَ اللاهثَ للإنسان تارةً ويرتادُه أخرى، مستوعبًا ومركبًا لرؤى العالم وصائغًا لها في آنٍ باستشرافاته وحُدوسه وخصوبة خياله.

أي موقع للروائي العربي إزاء هذه المقوِّمات والاشتراطات والصيغ؟ وهل يمتلك زمنَه حقًّا، أو ماذا يمتلكُ منه لكي تتوفَّر له الرؤية الحقيقية أو الممكنة عنه؟

لا أريد أن أنوب عن أحد في الإجابة عن هذَين السؤالَين وما هو من ضربهما، ولكني أشُك في أن الروائيين والكُتاب العرب عمومًا قادرون فعلًا على تقديم التصوُّر المتماسك لزمنٍ مبعثَر، وتاريخٍ مفكَّك، وحياةٍ مليئةٍ بالثقوب، ومستقبلٍ مجهَضٍ دومًا. لستُ في حاجة إلى استعادةِ ما أمسى من قبيل المستنسَخات مما يصوِّر مجتمعاتنا العربية من مكوِّناتها وبنياتها وأزماتها من كل نوع، ويضيقُ أيُّ مقامٍ عن رسم الصور والأطر الفادحة لهذه المجتمعات حيث تَينَع التجاربُ الإبداعية وتتبلوَر رؤاها. أحسب أن العمل الأكاديمي الموسوعي والتشريحي للدكتور والروائي حليم بركات المعنون: «المجتمع العربي في القرن العشرين، بحث في تغيُّر الأحوال والعلاقات» (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٠م)؛ أحسب أن هذا العمل يمثل أرضيةً علميةً متينةً تُساعِدنا على استنبات ودعم وجهاتِ نظرٍ عديدةٍ في هذا الصدد.

أمضي بعد هذا إلى القول بأن الروائي العربي لم يملك يومًا «رفاهية» الاختيار في تكوين أو اعتناق الرؤى المتبنَّاة لزمنه، والعوالم التي تشتغل بها وتتضافر حولها. منذ انطلاق ما يُسمَّى بالبحث عن النهضة أو تجديد الانبعاث التاريخي والثقافي، ومرورًا بالمراحل الاستعمارية المتفاوتة زمنًا ومظاهر، وبمشاريع التحرر وخطط النمو، ومراحل بناء الدولة الوطنية وتشييدها بمختلف الأساليب، يتصدَّرها الاستبدادُ وقمعُ الحريات، وإجهاضُ الديمقراطية ونبذُ التعدُّدية الحق، وصولًا إلى مرحلة العُقم الراهنة، الموصولة بحصيلةِ التبعيةِ العمياءِ وتبديدِ الثروةِ العربيةِ والارتباطِ القَسْريِّ بعولمة لا شأن لنا بها ولا خيار فيها.

منذ اتخذ الكاتب العربي الكتابة السردية — كجنسٍ أدبي حديث وجده جاهزًا أمامه مثل أشياءَ أخرى — وهو متخصِّص في تقديم الشهادة تلو الشهادة، في سياق ربط مفهوم الأدب في كل الحِقَب الحديثة، بمضمونٍ ونزعةٍ يكادان أن يكونا أحاديَّين حتى وإن تمايزَت

زوايا النظر والمعالجة الفنية؛ أعني أن الأدب يُعبِّر عن المجتمع فيما يعانيه الناس من قهرٍ وبؤسٍ وتبدُّلات أو تطلُّعات لا ترتفع في الغالب عن مستوى الحرمان، بما يَقرِنه بالشهادة حينًا والوثيقة حينًا آخر، ويجعل ذاك الأديب-الروائي صاحبَ لسانٍ معارٍ أكثر منه حرًّا، أصيلًا.

إن تاريخ الرواية العربية بكامله، بتعدد الأقطار التي كُتب فيها، وتفاوُت قيمتها، لا يخرج بها في الغالب عن التوصيفات المعقودة في سجلَّات الواقعية، بالطرائق التأريخية، والتوثيقية، وحيثُ يفتقر السرد إلى آليات تكوُّنه الذاتي، وتعيش الشخصية فعلًا في فضاء العالم الروائي الخصوصي. وإذا ما ظهرتُ هنا صاحبَ شِنشنةٍ معروفةٍ عنِّي، ذلك لا أعُد ما سلَف مثلَبة، بل هو خاصيةٌ تؤكد حتمية اختيار، لا أقول، مفروضٍ ولكن قائمٌ بذاته سلفًا بمثابة إطار، على الكاتب أن ينضويَ فيه ليكون كاتبًا مكافحًا، واقعيًّا؛ أي ملتزمًا أو لا يكون.

إلى حدود مطلع العقد الثمانيني وأزيَد، كان معيبًا قولُ «أنا» في السرد العربي للأدب بالمغرب، وأي تعبيرٍ بضمير المتكلم ما يلبث أن يرتد إلى صيغة الجمع. كما أن هذا الضمير ليس وعيًا شخصيًّا ولا إحساسًا أو إرادة بل معنًى وموقفٌ مسبقان. والتعابير السردية التي كسرَت هذا النَّسَق لم يعتبرها النقد الأدبي المحنَّط المذهبية أكثر من انفلاتات. وفي الوقت الذي بدأ فيه الصراع على أشُدهِّ بين الديمقراطيين وسدنة العهود المظلمة اتجه عددٌ من الكُتاب إلى اجتراح نصوصٍ سرديةٍ مغايرةٍ ستنتمي جوهريًّا إلى هذا الصراع ولكن بتدبير وسيطَين مركزيَّين؛ أنا الشخصية القصصية الروائية من منطقِ ذاتيةٍ تفكِّر في نفسها وما حولها من خلالها. ثم التخييل، لا بوصفه قناعًا أو توريةً لواقعٍ مضمَر وتصوراتٍ حتمية، بل كمرتبةٍ أخرى هي ما يعطي للسرد الفني هُويتَه ووجودَه المستمر في أفق المتخيَّل والمحتمَل. وعدا هذَين الوسيطَين فإن الروائي سيُحِس أنه لا يحقِّق لكتابته وجودَها الخصوصيَّ إلا وهو في امتحانٍ دائمٍ لها، سواء بالسيطرة على الطرائق الفنية لجنسٍ أدبي يذهب إليه أو يحاول التلاؤم معه، وعند البعض تكييفه وتلقيحه، أو بالاختراق والانزياح عنه عَبْر تجريبيةٍ وتجاربَ لجنسٍ أدبي وتجاربَ لا حصر لها.

لعلي من بين قلَّة يعُدُّون أن هذه التجربة — طبعًا حين تتواصل وتكتمل وتصبح كلاسيكية، أي جزءًا من تاريخ الأدب — أنها من حيث نُضج أدواتها، وقوَّة تكوينها، وجدارة عوالمها ودلالاتها، إنما تنتقل بوسائطها المنتقاة، وهي لا يُمكِن لها الإشهار باعتناق التقدُّم والدفاع عن الإنسان والحياة دون أن يكون التعبير اللغوي والجمالي والنوعي في

أقوى تجلياته صورةً لها. إن تقدُّمية الأدب أو رجعيَّته أو التزامه التلقائي للإنسانية ليست في مضمونه، أو قل ليست في هذا المضمون وحده – وهو ما أعطانا جحفلًا من الكتَبة والنسَّاخين والرواة السذَّج، حتى ولو تكاثَر حملُهم وأثقالُهم — وإنما هي أكثر في تجاوُزه للنسخية وارتياده وتشكيله لما هو ذو طبيعةٍ خلَّاقة.

ليست للروائي رؤيةٌ أخرى في حياته غير ما يعجنُه من الحياة، ويقبسُه من نار الخيال. غير ما يستنبط من الإنسان التليد، الغريب، الغامض والتاريخي والغُفل أيضًا، من أصواتٍ وأسرارٍ رُكِّبَت لها أجنحةٌ تُحلِّق في سماء الأوهام والحلم.

لهذا نحتاج أن نقول في هذا السياق بأن كلمةَ رؤية أو مفهومها هي نقيضٌ لما يمكن أن ينخرط فيه الروائي باعتباره صيرورةً متواصلة، في حين نجدها قابلةً لأن تُطرح أو تنتصب كمقولةٍ ثابتة ومعتقدٍ وكأيديولوجية؛ ولذا فبذاخةُ الرواية ورفعتُها إنما تتأتى من الرؤيا لا من الرؤية، وخاصةً حين تُقارِب هذه الأخيرة في خطٍّ طولي، محكم الإغلاق في النظر والبناء، لا يُتيح قراءة النص خارج أطر أمسِه وجماليَّتِه المكتملة فيه.

لايقين الرواية هو يقينُها الممكن، مثلما هو لايقينُنا نحن الذين لم نقبض في النهاية إلا على الوَهْم بعد أن خَسِرنا جُل رهاناتنا، وهُزِمنا جيلًا جيلًا وأجيالًا في معاركنا — ومنها ما خاضه غيرُنا باسمنا عَنوةً — ولا نمتلك راهنًا أيَّة أيديولوجيةٍ أو عقيدةٍ يمكن أن تكون ملاذًا لنا، وإن توفَّرنا على واحدةٍ فإننا نُخبًا وجماهيرَ معرَّضون للفَناء بطرقٍ مختلفةٍ قبل الشروع في تنفيذها على صعيد الواقع. إن ما نعيشُه يعزُّ حقًّا عن الوصف، ويدعو إلى الاستغراب من كيف نكتب، ولماذا ولمن؟ ولذلك أجدُني بالضبط في الموقع نفسه الذي تحدَّث منه Giardinelli, Mempo، أحد الروائيين الأرجنتينيين الملاعين، حين قال: «ينبغي أن نكون في غاية الجنون، أو عديمي الإحساس لكي نحلُم بإمكانِ الاستمرارِ في طلب اللجوء إلى عالم الأدب.»

لماذا نكتُب في بلدان وبين شعوب لا تكاد تقرأ، ليس بسبب ارتفاع نسبة الأمية، ولكن لأنها لا تقرأ وكفى، ولا وجود في هذه البلدان لسياساتٍ حقيقيةٍ خاصةٍ برعاية الثقافة والمثقفين والمبدعين، ولرعاية ودعم الكتاب، وحيث لا دُور نشرٍ حقيقية، ولا نقادَ أو متتبِّعين جديِّين ومنتظمين للأدب، كما في الماضي، ولا ندوات وملتقيات علمية متخصِّصة ومنظَّمة، ولا سُلَّم للقيم الثقافية والمراتب الإبداعية.

وإذن، ماذا يبقى؟ كثيرٌ من الطلاء والتهريج. لماذا إذن نكتُب أو نواصل الكتابة بالأحرى؟

كنتُ أقول أخيرًا إنني أكتُب لمغالَبة اليأس. وبما أن اليأس استقَر، وأريدُ أن أستعيدَ الأمل، أو أناوِر نفسي أقول: أكتب لأني لا أستطيع أن أفعل شيئًا آخر.

هذه هي «المهنة» الوحيدة المُمكِنة بالنسبة إليَّ التي أعلم أنني لم أمهر فيها لأنني لم أصبح مهرجًا بعدُ، ولكنها ضروريةٌ لي، ولا أستطيع أبدًا أن أعدلها بشيءٍ آخر، وهي عندي والحياة قلبٌ لظهر، أو لأنها ما تزال تسمح لي بتقديمِ شهادةٍ عن أموات وأحياء — لا تهمُّهم الشهادة — ولن أزايدَ في الأخير إذا أضفتُ بأنها فعلُ مقاومةٍ في وجه كل ما يُبدِّدنا ويُساوِم في حُلم المستقبل برخص. هذا الفعل هو أخلاق الكتابة.

أخلاق؟!

أكاد أضحك، أصرُخ، أم أنتحِب.

لا هذا ولا ذاك. أظن أن هذا الكلام جاء متأخرًا جدًّا، وفاترًا جدًّا، رغم أنه نابعٌ من قلبٍ مشبوب. أظن أني عفتُ القلمَ والورقة، وجلستُ إلى مائدة الغذاء، مثل أي حيوانٍ ينبغي أن يأكل؛ فدفعتُ يدي إلى الصَّحن وغمستُ فيه أصابعي على الطريقة العربية، ومباشرةً خرج من الشاشة موكبُ الشهداء، أو من «الإرهابيين» نحن الإرهابيون، أليس كذلك؟! … تتوقَّف اللقمة في فمي، أحِسُّ باللقمة واقفة، هل هناك سلكٌ أو خيطٌ أو ربما حشرةٌ في الطعام، أمتنع عن دفع أصبعي إلى بلعومي لكيلا أقيء أو أقيئني، أحِسُّني من بلعومي مُعلَّقًا يتدلى حزام جلدي، أسحبه فتخرج قدمان، رجلان، ساقان، خصرٌ بأكمله، صَدر، عُنق، وأخيرًا ها هو ذا بين يدي وجهٌ بلا ملامحَ لشخص كان اسمُه عرب … كان اسمُه ذاتَ زمانٍ خرب وحاضرٍ فات ومستقبلٍ لم يأتِ … كان أحمد المديني، فادعُوا له بالرحمة والمغفرة.

صورة جيل أدبي: كما رأيتُه

هذه المادة في أصلها حوارٌ أجراه معنا الصحفي الأديب لحسن العسبي لفائدة الملحق الثقافي لجريدة «الاتحاد» الإماراتية (١٠ / ٠٩ / ١٩٩٨م)، وقد طرحتُ فيه أسئلةً دقيقةً ومنهجية، ورسَم واضعُها بفهم المطلع على كثيرٍ من الخلفيات أفقًا واسعًا للحديث يستدعي إعادةَ بناءِ الواقع الثقافي والأدبي في المغرب والعالم العربي عامة، ويحفزُ على ضبطِ مفاهيمَ نقديةٍ تُستخدم عادةً إما لترصيف حقل الثقافة أو لتقويم العمل أو لمساءلة الكاتب في علاقته بمواجده وكيفية تدبير الشأن الإبداعي. لقد تبيَّن لي وأنا أعيد قراءة الحوار، بعد مُضيٍّ أزيدَ من عقدٍ زمني على الانتهاء منه، أن قضاياه أخذًا وردًّا، إثارةً وحفرًا، ما تزال حيَّة، وموضوعة في حالتَي التساؤل والإجابة الممكنة في أفقِ ترهينٍ دائم. إننا بعد هذا نعتبرُ إلحاقَ هذا الحوارِ بمادة الكتاب الكبرى بمثابة توثيقٍ وتوكيدٍ وتكملةٍ لكثيرٍ مما فيه من شئون الإبداع والدرس الأدبي والثقافي في بلادنا يُنبِّه إلى سياقاتٍ وعلامات أساس لها، تكون قراءتُها ناقصةً جدًّا بدون الاطلاع عليها.

(١) لنبدأ من البدايات ... الأستاذ أحمد المديني ... لنسألكم عمَّا يميِّز ذاكرتكم ... كيف تشكَّلَت إنسانيًّا وأدبيًّا وفكريًّا؟!

(٢) مما يسجَّل في المشهد الأدبي والثقافي المغربي خلال الخمس سنوات الأخيرة أنك، أستاذ أحمد، تكاد تكون الروائي المغربي الوحيد الذي لا يزال يداوم على اقتراف «متعة» إصدار إبداعٍ روائيٍّ بشكلٍ متواصل (رواية كل سنة ونصف تقريبًا). وآخر أعمالكم رواية «مدينة براقش» ...

كيف تصرفون هذه المتعة في يومِكم الذي أعلم أنه ضاجٌّ أصلًا بمسئولياتٍ أكاديمية وصحفية؟! أي كيف تقتنصون كل الزخم اللازم لأجلِ إمتاعِ قُرائكم بأعمالٍ روائيةٍ متواصلة؟!

(٣) اعتبارًا للظرفية التاريخية والمجتمعية (مغرب ما بعد الاستقلال) التي أنتجَت ثقافة جيلكم الأدبية. كيف تُعيدون الآن قراءةَ تلك الظرفيةِ وكل الإرث الأدبي الذي تركَتْه في سجل الأدب المغربي والعربي؟!

(٤) السؤال الأدبي المغربي، ألا يعيش الآن مرحلةً انتقاليةً جديدة، لها خصوصيَّتها، التي تجعل إبستميتَه الخاصة جزءًا من سؤال الفكر العربي الراهن ... ثم ألا ترَونَ أن هذه الخصوصية كامنةٌ — مرةً أخرى — في سؤال الهوية؟ (أقصد الهوية اللغوية — النصية — الثقافية).

(٥) اعتبارًا، لاجتهاداتكم في مجال النقد الأدبي (التعريف بعددٍ من المدارس الأدبية وترجمة أعمال منظِّرين كبارٍ للأدب الحديث في الغرب)، ألا تتفقون معي أن «مربط الفرس»، كما يُقال، بالنسبة للأدب العربي الحديث، كامنٌ في عدم تحقيقِ تراكُمٍ معرفي وأكاديمي يؤسِّس لنظريةِ أدبٍ عربية ... أي إن الأدب عندنا ما يزال مشروعًا معرفيًّا مؤجلًا لم يتحقق بعدُ؟!

(٦) إذا ما انتقلنا إلى رواياتكم، نجد أن تمَّة اشتغالًا باذخًا على اللغة، حتى لتكاد تكون هي المهيمن الأساسي في فضاء رواياتكم؛ أي إنها العنصر الأساس في هذا الفضاء (مثلًا روايات: «وردة للوقت المغربي» – «الجنازة» – «حكاية وهم» – «مدينة براقش») ... اعتبارًا لواقع المقروئية في المغرب وفي عالمنا، أليس تمَّة من «غربة» قد تُعانيها إبداعاتُكم في التواصُل مع القارئ المغربي الذي تربَّى على تقبُّل البسيط (تركيب – بلاغة – تخييل ... إلخ) ... وأقصد البسيط هنا في مقابل المركَّب ... علمًا أن هذا الإشكال ينسحب على باقي مجالات الإبداع العربي، وتعاني منه خصوصًا الإبداعاتُ التشكيليةُ وبعضُ الإبداعاتِ المسرحيةِ والتجارب الشعرية!

(١) لكي أجيب بما يكفي من التحديد والوضوح على سؤالك هذا، أنا في حاجة إلى كتابة مذكِّراتي أو تدوين سيرتي الذاتية من جوانبها المختلفة، وهو ما أُصِرُّ على استبعاده في الوقت الراهن لأني رغم نزوحي القَسْري إلى الكهولة، ما زلتُ متشبثًا بشبابي، الذي يسمح لي بمزيدٍ من التشكُّل، كما نقول، إنسانيًّا وأدبيًّا وفكريًّا.

على كلٍّ لنعتبر كيفيةَ صياغةِ السؤالِ مسألةً إجرائيةً لاستدراجي للحديث عني أنا، كيف كنتُ وما صرتُ إليه، ولا شك أن ما يعنيك أساسًا هو وضع الكاتب المغربي، العربي الذي أزعُمُه لنفسي أو ترشِّحني له جملةُ أعمالٍ أدبية. والحق أن العناصر الثلاثة تتداخل عندي، تتفاعَل ولا تنفصِل، وهي في الآن عَينِه مستقلةٌ بذاتها ذلك الاستقلالَ الذي سمَح

لصاحبها بأكبرِ فُسحةٍ من الحرية حتى لا يُصبِح سجينَ قيودٍ هو واضعُها. التداخُل مصدره أن ما تعيشُه أو أعيشُه على المستوى الإنساني، الذاتي صرفًا، تقبع في قلبه أو تنبع منه تلك الزهرة الأدبية، تلك الرغبة في التعبير عن الوجود من قلب الإنساني بطريقةٍ ما، مختلفة حتمًا، بوهم إمكان النظر والإحساس كأنكَ ستُضيف الى ما حولك نكهةً غير موجودة، أو ستقول ما لم يقُله أحدٌ قبلك وكأن الإنسانَ لن يحتمل الحياة والاستمرار في العيش إلا بكلامٍ آخرَ يخفِّف عن الجرح. ثم إن ما تكتُبه أدبيًّا، وما تنخرط فيه فكريًّا يُملي عليك بكيفيةٍ تلقائيةٍ سيرةً معيَّنة أو توجيهًا يؤثِّر في مسلكِ ونهجِ حياتك، وتوليد أحاسيسك، وتخصيب النواة التي بُذرَت في كيانك الداخلي في غفلةٍ عنك تمامًا ... ثم إن العناصرَ ذاتَها مستقلة استقلالًا شبه تام؛ فقد ألفيتُني، ودائمًا بتلقائية، أفصلُ فصلًا حادًّا بين ما هو خصوصيٌّ في حياتي عما هو من قبيلِ نشاطي الأدبي أو أبحاثي النظرية؛ فأنا أميل إلى أنَّ حياة الكاتب تخصُّه وحده، وليس عليه أن يُقحِمَها في سواها، كما ليس على الناس الإلحاحُ في هذا البابِ أو التهويلُ من هذا الشأن. أجَل هناك كُتابٌ ضوضائيون يمشون في الأرض مرحًا، وهم يخلطون الحابل بالنابل، والإعلامُ السهلُ يشجِّع ويستهلك هذا النوع من الصفاقة ليبيع إثاراتٍ رخيصة. في حين أن ما عند الكاتب الحقيقي غيرُ قابلٍ للبيع لأنه سرٌّ مكنون، وفي حرزٍ حريز، هي النار التي يقبسُ منها كلما جلس إلى أوراقه أو سكينته أو دهشته الدائمة.

ومع هذا لا أخفيك، وأقول لك بلا أدنى تواضُعٍ زائف، مستخدمًا عبارةً لبودلير بأن «عندي من الذكريات كما لو أني عشتُ ألف عام»؛ أي إني عشتُ حياةً وأواصِلُها متوفزة، غنية، مهووسة بالرغبات، والشهوات، والحب، والخرق المستمر، والافتتان بالحياة، والرفض، والتمرُّد على كل جاهز ويقين، متنقلًا في الأماكن والقارَّات والعواصم لكن مستقرًّا دائمًا في هُويةٍ تتنامى وتغتني، ومبادئ لا أتزحزح قيدَ أنمُلة عن الإيمان بها تشرَّبَتها بالتدريج والاحتكاك بالحياة، حياة شعبي وطني وأمتي والبشرية التي تقلَّبَت غيرَ قليلٍ في جنباتها وبعض تجاربها مادية أو فكرية أو مذهبية. ليس عندي ما أندَم عليه، وكل شيءٍ أمامي لأكسبه. لا أقصد ماديًّا ولكن روحيًّا. وأنا على درجةٍ كبرى من الغِنى من هذه الناحية، أما أموالي فلا أسعَد إلا بإتلافها لجعل الحياة متشعشعةً أمامي وفي داخلي. تربَّيتُ في أسرة علم وبذل وورع وحُب للزهو أيضًا ورثتُه كله لأضيف إليه طاقة التمرُّد ومعانقة المختلف، وهي الطاقة التي تُسعِدني باستمرار، وبدونها لن أواصلَ لا العيش ولا الكتابة، كما لا أرى لهذه الأخيرة من معنًى، ولا للفكر من مفهوم، إذا انقطعا عن مرارة هذه الطاقة. هذا ولن أذكُر لك شيئًا مما شكَّل ذاكرتي الثقافية فهي ذاكرتي ولكل قارئ أن يلتمسها،

إذا شاء، ولكن ثِق بأني عشتُ حتى الآن ألف عام من القراءة والكتابة والعشق والحزن والبحث عن أملٍ لأمتي، وللإنسان أينما وُجد.

(٢) أودُّ أن تعلم بخصوص الشطر الأول من هذا السؤال، أن انتظام الصدور عندي لا يخضع ضرورةً لبرنمجةٍ دقيقةٍ حتى لو رغبتُ في ذلك. إنني أنصرف إلى كتابةِ عملٍ واحدٍ أو عدة أعمال في زمنٍ متجاور، وحين يكتمل لها النضجُ وحسنُ الترتيب، من منظوري، أبدأ في البحث لها عن دار النشر المناسبة، وغالبًا ما يتمُّ عندي هذا ببطء وشبه لامبالاة. ذلك إلى ما هو عليه حالُ دور النشر العربية، ولاعتقادٍ عندي بمثابة اليقين أن ما يستحق النشر حقًّا لا يخاف عليه صاحبه من مرور الزمن؛ فأنا أكتب في زمنٍ مفتوحٍ وممتدٍّ لا لظرفٍ محدَّد بعينه، علمًا بأني أستقي قصصي وسردي عمومًا من وقائعَ وأحداثٍ محدَّدة.

ومن ناحية تعدُّد انشغالاتي ومعها ما تنصرِف إليه من كتاباتٍ فمَرَدُّ ذلك إلى أكثر من اعتبار، ولي أن أوجز الوضعية كالتالي: إن مسئوليتي في التدريس الجامعي هي النتيجة الطبيعية لدراسةٍ طويلةٍ واهتمامٍ منتظمٍ بجملة من قضايا النقد ونظرية الأدب العربي والأجنبي والعلوم الإنسانية عامة. وهو شأنٌ لا ينقطع عندي متابعةً وكتابةً وتدريسًا، هذا التدريس الذي هو مصدرُ الرزقِ الأول؛ فالأدب، كما تعلم، لا يُطعِم إلا قليلًا في بلادنا. والإبداع القصصي والروائي شاغلي الأول، أحاول من خلاله توسيعَ رقعةِ العالمِ الخيالية، وهو الدربُ الوحيدُ الذي أمشي فيه فإن زغتُ عنه قليلًا فإلى الكتابة الصحفية التي تظل عندي موسومةً بالطابع الأدبي الجدي والجميل؛ أي غير النزِق ولا المُستخِف، ولا العارض كذلك ما أمكن. وإن بدا لك في هذا كثرةً فهو عندي واحدٌ تصهرُه الرؤية الواحدة التي تتوزَّع في سبائكَ مختلفةٍ بمنطق البلاغة العربية؛ أي لكل مقامٍ مقال. مما لا شك فيه بعد هذا أن الروايةَ عملٌ شاقٌّ وطويل، ولك أن تصرِف فيه من الجهد والنفس والتخيُّل والبناء والإدراك الفكري والحسي الشيءَ الطويل، وهو ما حاولتُ أن أفعله فيما تيسَّر لي منها إلى الآن. وقد بتُّ أعي جيدًا بأننا في أدبنا العربي نحتاجُ إلى دعَم صَرح الجنس الأدبي أكثر من جهد إقامته، وإعادة تقويمه بنصوصٍ قادرةٍ على الامتداد في الزمن لتجاوُز العَرَضي، ورصدِ أعمقِ ما في حياة الإنسان والمجتمع، وَفْق صيغٍ فنيةٍ تملكُ من الفخامة والإقناع ما يليق.

(٣) أنا واحدٌ من أبناء جيل الاستقلال (حصل المغرب على استقلاله سنة ١٩٥٦م)؛ أي إن بدء التحاقي بالتعليم، بجميع أطواره جاء بعد هذه السنة، وفي خِضَم تكوين المدرسة المغربية الحديثة. ومن الطبيعي أن يشكو هذا التكوين من نواقصَ عديدة، وأن

تطبَعه الخضرمة؛ أي التراوح بين معارفَ كلاسيكيةٍ من تراثنا ومناهجه، والمعارف الحديثة بمناهجها ومفاهيمها؛ إما الوافدة من الغرب مباشرة، أو المنقولة إلينا عَبْر الوسيط العربي في المشرق. هكذا وجدنا أنفسنا — على الأقل فيما يخص من هذا الجيل — في مدرسةٍ مزدوجةِ اللغة وبالتالي مزدوجة التفكير والذهنية. ولم يكن من السهل بتاتًا أن تختار أو تحسمَ بسهولةٍ لأن هذا يقتضي التوفُّر على إرادةٍ وقرارٍ سياسيَّين وثقافيَّين حاسمَين وواضحَين مؤهلَين لدى نخبةٍ وطنية لم تنجح في السيطرة على زمام الاستقلال لفرضِ اختياراتِها، ولا نحن، وقد بدأنا نشبُّ تدريجيًّا عن الطوق، استطعنا أن نفعل لعدم توفُّرنا آنذاك على النضج والحس النقدي الكافيَين، اللذَين لا يتأتَّيان إلا بخبرةٍ ثقافيةٍ طويلة، والتعرُّض لِمحكِّ التجاربِ الاجتماعيةِ والمحنِ السياسيةِ التي امتُحنَّا فيها لاحقًا.

ولطرح القضية (= الإشكالية) بأكبر قَدْر من الوضوح ما أمكن لا بد من القول:

(١) إن مفهوم الجيل في هذا السياق ملتبسٌ ورجراج، وسيظل كذلك في زمنٍ لاحق، وأنا أميل إلى الأخذ به من زاوية السنين بالدرجة الأولى؛ ذلك أن في الجيل الواحد المزعوم من حيث التجانُس والهُويَّة اللسانية والثقافية أكثر من جيل؛ إما لتعدُّد المشارب الفكرية، وإما لتنوُّع مصادر التعليم والبيئة الخاصة، وإما بحسب الأوضاع المادية التي توفِّر هنا ما تحرم منه هناك، وليس أدل على ذلك من أن جيلنا نحن الذي يتصدَّر اليوم مقاليد الأمور، وله موقعٌ في كل الميادين مُتنازِع الاختصاصات، متعدِّد الانتماءات، مُختلِف اللسان والثقافة، مُتضارِب المصالح والمطامع، متصارعة فيه قوى اليمين وقوى اليسار.

(٢) إن جيلنا رضع حليبَ ثقافتَين، أصلية ووافدة، وهو في كلا الحالَين كان مغتربًا عنهما بحكم قِدَم الأولى أو بداية أفولها، وضعف الأولى مضمونًا وأدواتٍ من جهة أصولها وجانب التشكيك والحذَر منها؛ ولذلك فإنك إن خبرتَه وجدته مقسَّمًا؛ أي إما مشوبًا بالهجنة، أو تقليديًّا على شاكلة أجداده، أو شبه محدَث، آخذًا من الطرفَين أو مستوعبًا كما ينبغي، وهو نادرٌ حقًّا. هو تعدُّدٌ طبيعيٌّ بلا ريب، ابنُ مرحلته ومخلصٌ لها، وهو الذي شكَّل رغم كل شيء الأرضيةَ الحقيقيةَ للثقافة المغربية الحديثة اليوم، بميزاتها وشوائبها. ولعَمْري إنها أرضيةٌ لا يمكن الاستهانة بها، وهي مالكةٌ مرجعياتٍ معلنة، وهي شرعيةٌ لا لقيط، ومتفتحةٌ لا مغلَقة بحُكْم أنها استطاعت أن تنجب أخلافًا وحفَدةً لهم أن يتحكَّموا في مصير هذه الثقافة أو يُغنوها، من جميع الجوانب، ما صَحَّ منهم العزم.

(٣) ونحن مثل نظائرَ لنا في البلدانِ العربية، وبلدانِ ما كان يُسمَّى بالعالم الثالث، الحديثة العهد بالاستقلال، إن نحن أخذنا مصطلح الجيل أخذًا إجرائيًّا، جيلُ قنطرة

من جميع النواحي التي لا يتسع المجال للخوض فيها، بل لا عجب إذا قلنا إننا ونحن قنطرة عبَّدنا ونعبِّد طرقًا وأنهجًا عديدةً بعدها؛ فنحن الذين رسَّخنا دعائم الأدب الحديث، ووطَّدنا مفاهيمه، وأنتَجنا نصوصه المعبِّرة، واضعين في الميزان أصالةَ تُراثنا وإشراقَ لغتنا ومقتضياتِ تطوُّرها وغِناها. آخذين في الاعتبار بل ممتلكين قَدْر المواهب والثقافة أدواتِ التطوير والتجديد الذي أثمر أكثر من فاكهة، وإن أنتَ نظرتَ إلى الأدب المغربي المعاصر راهنًا فإنك واجدٌ أغنى ما فيه منسوجًا على يد جيل القنطرة، وكذلك الشأن في الفكر والعلوم الإنسانية عامة. مرجع ذلك إلى بلوغه أطوارًا من النضج كافية، وتخفُّفه من أحمال المغامرة السهلة وتمسُّكه بما هو رصينٌ ويمكث في الأرض روحًا وبذورًا. إن سجلَّ الأدب المغربي والعربي عامة هو سجلُّ هذا الجيل، ويبقى على الجيل أو الأجيال اللاحقة، التي من أسفٍ باتت تقيس نفسَها بالعقود، أن تُثبِت حقًّا أهليتَها، لا أقول للتفوُّق على من سبقَها بل وقبل ذلك لاستيعابِ وتمثُّل ما فات وتذويبِه بصورةٍ خلاقةٍ فيما هو آتٍ بلا عقوق ولا تنطُّع وشقشقة لا تُقدِّم أصحابها إلا في طريق الأوهام. إن الإيمان بتلاحُق الأجيال والرضاع والثقافات المنفتحة على بعضها شأن التجارب والإبداعات؛ هذا كله رصيدنا وحاضرنا ومستقبلنا، وهذا ليس دفاعًا عن جيل بل عن حيويةٍ ثقافيةٍ وحداثتِها بلا شعاراتٍ رنَّانة.

(٤) هنا لا بأس بقليل من الشرح؛ فالمرجعية التي كانت تعني هذا الجيل هي بالأساس عربيةٌ إسلامية، تراثيةٌ ونهضوية، مشدودةٌ إلى المقومات العمادية للماضي ومنفتحةٌ على الزمن الجديد، إنها مضمونٌ لهُويةٍ موجودةٍ حتى ولو تعرَّضَت للاهتزاز والمساءلة المشكِّكة. وقد وجدَت نفسَها تُمتحَن وتُعيد النظر في مكوِّناتها بحُكْم المرجعيات الثقافية الجديدة للعصر، التي أدركَت الثقافاتِ والمجتمعاتِ العربية، وشرحُ هذا يطول. ومن الوهم القول بأننا انتقلنا إلى صوغ هُويةٍ جديدة بالمعنى الجامع، ولا أن المطلوب هو إحداثُ قطيعةٍ نهائيةٍ مع الموروث؛ فإعادةُ تملُّك التراث لا العبودية له مطلبٌ حيويٌّ لصنع السياق الفكري والتاريخي المتماسك والأساسي للثقافة العربية الإسلامية. إن أعمال المفكِّر المغربي محمد عابد الجابري مثلًا، حفَرَت حفرًا عميقًا في هذا الاتجاه، وهي تستثمر كثيرًا من مناهج ومفاهيم العلوم الإنسانية الحديثة. لقد أدرك الجابري، وهو المفكِّر الفذ في الثقافة العربية المعاصرة، بأن لا إمكانية لحداثةٍ فكريةٍ عربية، ولا سبيل لتجديد الهُوية وإعادة تأصيلها بدون ردمِ الهُوَّة التي تفصلنا نحن العرب عن ماضينا وتُراثنا في مكوِّناتِه الأم وأعمدتِه الصُّلبة. بجعل هذا الماضي مفهومًا، نحن الذين نملكُه وليس هو الذي يملكُنا، وبالتالي إعادة ربط الحلقات ربطًا محكمًا وعقلانيًّا يصنع التواصُلَ التاريخيَّ الذي نحن في حاجة

إلى الوعي به بعد إعادة تركيبه. إن حداثة أية أمة لا يمكن أن تُصنَع بالاتكاء، فقط، على الحداثاتِ الفارضةِ نفسَها في العصر، أو باستلهامها نموذجًا سابقًا، قبسًا ينير الطريق، وهو الشيءُ الذي أظهَر فشلَه الذريع في جزءٍ كبيرٍ من مشروع النهضة العربية الذي انطلق منذ قرنٍ من الزمن ونيِّف، بل لا بد من توليدِ وشحذِ قدراتِ الذاتِ ومعرفة نحن بواسطة نحن — التي هي تراكُمٌ مركَّبٌ في التاريخ — والتسلح بأكثر من جهازٍ نقديٍّ بُغيةَ فهمِ هذه الذاتِ وتوجيهِها في المسارات الملائمة روحًا وعقلًا وإبداعًا. إن علاقة التوتُّر المستمرة مع «الآخر» الغربي ينبغي أن تُفضيَ إلى علاقةِ حداثةٍ متميزة، ولا أقول مستقلَّة وحدَها، تُثمِر الخصوصية والتفاعل المتواصل.

أما من ناحية الإنتاج أو الإبداع الأدبي، والذي لا يمكن أن يُوصَف بأنه خالص؛ أي منفصل عن كل مسارٍ آخر، فإن مسألة الخصوصية تُعَد شأنًا معقدًا، وربما من الصعبِ القبضُ عليه. وهي بعد هذا وذاك تحتاج إلى تعريفٍ أو إعادةِ تحديد، فإذا كان الأمر هو أن يحتفل الإبداع ببيئته، ويصوِّر طباع شعبه، ويرصُد نفسياتِ وخلائقَ وأزماتِ وتطلُّعاتِ أمته، ومنه كذلك ما يصوغُ وجدانَها ومصائرَها الصغرى والكبرى، فإنني لا أشُك أن الأدب العربي، ومنه أدبُنا، حافلٌ به بدرجاتٍ متفاوتة، وهذه مناسبةٌ لأقول بأننا ما زلنا في حاجةٍ في هذ البابِ إلى زيادة إفاضةٍ وسَبرٍ وتعميقٍ للوصول إلى الجوهر العميق والدُّرَر الكامنة في أعماق الإنسان عندنا، لا القشور أو الظواهر والعوارض العابرة. والمشكلة كانت وما تزال في أن الخصوصية المنشودة، على مستوى المضامينِ أو رصدِ الواقع، خاضعةٌ على الأغلب لإملاءاتٍ وتصوراتٍ جاهزة، سابقةٍ عليها تحمل أكثر من اسم وتتخذ غير شعار. فهي إما السياسة، أو الأيديولوجيا، أو القوالب الجاهزة للثقافةِ الشعبوية، أو الإسقاطاتِ السريعةِ عن هذا الظرف أو ذاك.

ما من شك، أيضًا، في أن الالتباس الكامن في مفهوم الخصوصية لدى حديثنا عمَّا هو فكري أو هُويَّاتي ينسحبُ كذلك على الأدب؛ لأن هذا المفهوم على خلافِ ما يعتقدُ البعضُ ليس واضحًا كما ينبغي أو محسومًا فيه. وإننا لنُلاحِظ أن معالجتَه أو التعامُل معه يتمَّان كما لو مع شيءٍ جاهز، تامٍّ ومُنتهٍ، له بداياتٌ وأدرك نهاياته كيفما كانت طبيعتُها؛ أي كأنه تراث أو هو الماضي أو شيءٌ من الماضي، وأظن أن هذا بعضُ خَلْط، والخطأ الموجود في نظرتنا، وجانبٌ كبيرٌ من التحليلات المقدَّمة في مضمار المسألة الإشكالية المسمَّاة بالأصالة والمعاصرة. إننا نرى أن الخصوصية ليست حالةً قارَّةً وقَع البتُّ فيها بلا رجعة، وفي الزمن الحديث الذي يعجُّ بالتقلبات والتحولات المتسارعة على المستويات كافَّة، وحيث أصبحنا

في مُنعطفِ انقلابٍ حضاريٍّ شامل، على الرغم من استمرار مظاهر الحضارات والتقاليد القديمة، فإن الخصوصية صيرورةٌ بالدرجة الأولى، وأرى أن الأدب العظيم هو القادر على الانخراط في وتيرة الصيرورة هذه، تعلَّق الأمر بالمضامين والدلالات والرؤى أم باللغات والأساليب والقوالب والأشكال والصيغ الفنية الدالَّة عليها. ما من شك أن كل لغةٍ تمتلكُ وسائلَ تبليغِها الخاصة، وبلاغتها المتشكِّلة عَبْر قرون، والمشبعة بـ «التعدُّد الصوتي» للذات والتقاليد، وأنماط السلوك والأمزجة، وخلاصات التجارب العامة والخاصة بين مختلف الطبقات، إضافةً إلى المخيال الشعبي المُتلبِّس لها، بهذا الشكل أو ذاك. هذا كله يصنع هُويةً تنتمي إلى الماضي حتى وهي مستمرةٌ في الحاضر. علينا فقط أن ننتبه إلى أن الحاضر بدَوره يصنع أو ينبغي أن يصنع هويةً أخرى بنتَ زمنِه والآفاق الواسعة التي يسبح فيها. وهذا ما يجعلني أميل دائمًا إلى القول بأن هويةَ أدبِ شعبٍ من الشعوب، وقيمته الفعلية، من أي نوع، لا تتجدَّد بارتكانه إلى محدوديةِ علاقتِه بمحيطِه الداخلي وحدها. كما أن الإيمان بلا خوفٍ بقوة التجديد، وفعالية التغيير وتيسُّر تحقيقها في الأصعدة الواقعة خارج الفكر والأدب من شأنه أن يضمن للإبداع إمكان تخطِّي هُويَّته التراثية، وقَدْح زناده بروح المستقبل؛ إن حركات التجديد الطليعية في مجال الآداب والفنون التي ظهرَت عند أممٍ أخرى كانت مسبوقةً ومؤطَّرة بثوراتٍ كبرى ذهنية واقتصادية وصناعية وسياسية-اجتماعية، ومن هنا الخطَل بل الشطَط التام في الكلام عن حداثةٍ إبداعيةٍ عربيةٍ ستبقى في نهاية المطاف حداثةَ تعبيراتٍ لمواهبَ فرديةٍ محدودةٍ تصل ولا تصل، يتبعها قطيعٌ من اللاغطين بشعارات «حداثية» مفهومة وغير مفهومة.

(٥) بدايةً لا أظن أن المشكلة — إن كان ثمَّة مشكلةً حقًّا في هذا الصدد — كامنةٌ في تحقيق ما تسميه بـ «تراكُم معرفي وأكاديمي ...»، بل، وبالدرجة الأولى، في تحقيق التراكُم النصي المطلوب لأدبنا الحديث. ولبلورة هذا الاعتراض أبسُط أمامَكَ ما يلي: لننظر الأدب. إن لنا تراثًا معتبرًا في هذا المضمار يمكن تعيينُه والتمثيلُ له إن شئتَ من خلال عددٍ من العناوين الأساس: «العمدة» لابن قتيبة، «نقد الشعر» ثم «نقد النثر» لقدامة بن جعفر، ثم «العمدة» في الشعر للقيرواني، «أسرار البلاغة» للجرجاني و«منهاج البلغاء» لحازم القرطاجني؛ هذه المصنَّفات وكثيرٌ غيرها، وفي ضَربها، احتوت على محصلةٍ شاملةٍ عن طرائقِ فهمِ الأدب العربي القديم، شعرًا ونثرًا، ومقاربات قراءته وتقويمه، وإجمالًا ما يُمثِّل ثقافةَ القدماءِ النقديةَ في تذوُّق الأدب ومعالجته والحكم عليه. وهي ثقافةٌ نهضَت بالأساس على تراكُمٍ نصيٍّ خطير الأهمية ينطلق مما اصطُلح على تسميته بـ «العصر الجاهلي»

الذي لا نعرف حقًّا حدودَه الزمنية، ولا كمَّ النصوص والمواد الأدبية المنتَجة فيه، وصعدًا مع الحِقَب الموالية المرافقة للعصر الإسلامي. علينا أن نُقدِّر على الأقل قرنَين من الزمن بل وأكثر لنبدأ في الاتصال بالكتب والرسائل التي أنتجَت نظراتٍ وتقويماتٍ مختلفةً عن الأدب، انطلاقًا من نصوصٍ تجمَّعَت، مخطوطة أو شفوية، وكذلك مما أمكن لأولئك النقاد والأدباء التزوُّد به من معارفِ وثقافاتِ الحضاراتِ المحيطية أو السابقة. هذا كله أنتج في النهاية ما أصبح اليوم موصوفًا بالأدب العربي القديم أو الكلاسيكي، وهي تسميةٌ تقوم على مبدأ القياس والتقابل؛ أي بالخصائص النوعية المائزة للأدب الحديث، لا كما شرعنا نحن العرب منذ الخطوات الجدية لحركة النهضة في تعلُّمه والتمرُّن عليه، وحسب، بل في مظاهره، وخاصياته المكتملة في الأدب الغربي.

هنا إن أردتَ نُمسِك رأسَ خيطٍ جديد، وعلينا أن نبدأ في عد حبات السبحة واحدةً، واحدة، ولحظةً لخطة. ومنطلق العد يبدأ، كالعادة، من المشرق العربي حيث ظهرَت (في مصر وبلاد الشام والعراق، أيضًا) أولى التجارب لكتابة وأساليب وأغراض وأجناس تسعى لتحسُّس روح زمانها، والتعبير بطرائقَ فنيةٍ مغايرة عن تلك التي سادت في «الأدب العربي الكلاسيكي». وبالإمكان القول إن تفاعلًا حيًّا تم بين الحاجة الداخلية للتعبير وبين التعرُّف على نماذجَ مغايرةٍ وافدةٍ من الخارج، من الأدب الغربي. وهو تفاعُل وتلاقُح من بدايته إلى امتداداته لا يتجاوز القرنَ الواحدَ بأكبر تقدير، من جهة، كما نلاحظ أنه أثمر الرصيد الأدبي الحديث والمعاصر المتوفِّر لدينا بينٍ شرق بلاد العرب ومغربها، من جهةٍ أخرى، وفي الحالتَين معًا نلاحظ أننا في وضعِ تعلُّمٍ مستمر، إبداعًا ونقدًا، وأننا فرَضْنا على أنفسنا الاستمرارَ في هذا الوضع لأسبابٍ عدَّة لا مجال لعرضها. ومن ضَربِه، أيضًا، أن المدارس أو التيارات الأدبية والنقدية التي واصلَت التبلور في محيطاتنا الثقافية تجاوبَت حينًا مع طباعٍ ذاتيةٍ وظروفٍ محليةٍ وأحيانًا كثيرةً نجمَت عن مثاقفاتٍ عارضةٍ أو تأثُّراتٍ متواصلةٍ أو متقطِّعة؛ ولذلك فإن دارس الأدب الحديث لا بد سيتنبَّه لتسارُع وتيرة التحوُّل والبلبلة في تلك التيارات، وإذا ما وجد لها مبررًا أو مسوِّغًا قرينًا بالواقع العام الذي تنتمي إليه فإن نظره سينشَدُّ أكثر إلى الروافدِ الخارجيةِ التي تصل، على الأغلب، بكيفيةٍ اعتباطية، وتُتبنَّى من زوايا انتقائية وغير منهجية على الإطلاق، يجعل أدبَنا أبعدَ ما يكون انسجامًا مع أنساقٍ محدَّدة، والأساليب والأفكار والمناهج فيه شديدة التموُّج، فإن أضيفت إلى هذا، وهو عاملٌ من الأهمية بمكان، أن الوطن العربي في العصر الحديث لم تتهيأ له إلى حد الآن

ظروفُ استقرارٍ حقيقيةٌ من النواحي كافة: الظاهرة الاستعمارية، التحرُّر الوطني، الاحتلال الصهيوني، بناء الدولة الوطنية، البحث عن النموذج الأمثل للخروج من التخلف، النضال من أجل الديمقراطية وتحقيق دولة الحق والقانون، الانقسامات والتناحُرات العربية؛ ثم التحدي الصهيوني المتواصل وأشكال الغزو الأجنبي المتعددة، وصولًا إلى التحديات الكبرى والحاسمة التي بدأَت ثقافة العولمة تجابهنا بها؛ هذه المعوِّقاتُ كلُّها وسواها من الأزمات والإكراهات ذات الطبيعة الاجتماعية والسياسية والثقافية، فضلًا عن عواملَ ذاتيةٍ محض، تجعل مفهوم الأدب الحديث عندنا بمختلف تجلياته خاضعًا لأكبر الاهتزازات، غير قارٍّ، زئبقيًّا، يستعصي على النمذجة المنهجية، وأغلبُ المقاربات التي نستخدمها لقراءته ينبغي أن تُؤخذ على سبيل الإجراء والنسبية أكثر من أي شيءٍ آخر. لا تعجَب بعد هذا إذا كان أدبُنا الحديث لم يُبلوِر نظريتَه المخصوصةَ به أو المنسجمةَ أكثر مع نصوصه ومُناخه.

إنما دعك من هذا كله، وتساءل معي: ما معنى وجود نظريةِ أدبٍ عربية؟ وهل بات من الممكن أن يستقل كل أدبٍ لغوي ووطني بنظريةٍ مستقلة؟ وأنت لو أردتَ أن تختصر تاريخ الأدب لوجدتَ أنه مَرَّ كله بثلاث محطات: La Mimesis أو المحاكاة عند أرسطو (أظن أنها المرجعُ الثابتُ والمستمر)، الرومانسية بجميع ما تفرَّع عنها واعتُبِر تعبيرًا العصر الحديث، وأخيرًا البنيوية بمدارسها وتياراتها المتشعِّبة ومقارباتها المختلفة، ونماذج ما يُطلَق عليه اسم «ما بعد الحداثة» ويتجاوزها. وأدبنا، قديمه وحديثه، ينطوي بشكلٍ أو بآخر، في هذا السياق بتفاوتٍ هنا وهناك. أما الجزئياتُ وبعضُ التفاصيل الناشزة، والشذرات فلن تُفيد تاريخ الأدب في شيء.

وعليه أظن أن السؤال الصحيح خاصٌّ بمدى قدرة الأدب العربي الحديث على التعبير عن زمانه والانخراط في عصره، والإحساس بالحاضر واستشراف المستقبل من خلال ما كُتب فيه ويُكتب، وبالأدوات الفنية المُسخَّرة لذلك، لا ليكون أدبًا لهذا القطر أو ذاك في جغرافيا محدودة أو زمنيةٍ موقوتة، بل تعبيرًا عن الإنسان، هذا الكائن الإشكالي/الرهيب، الأوسع من جميع القارات، والأطول من جميع الأزمنة. إن الأدب بعد هذا وذاك ليس مفهومًا (concept) بل هو إبداعٌ ينبعُ من ذات ويخاطبُ ذاتَه وأخرى، وبالجميل يسمو إلى خيالٍ أمثل بحثًا عن الطمأنينة في عالمٍ يقف دائمًا على شفا الهاوية، والباقي شعاراتٌ وخطبٌ عصماءُ خارج الأدب.

(٦) أحتاج إلى إتمام التعريف الأخير الذي جازفتُ به في هذه العُجالة لأقدِّم بعض الإجابة على سؤالك الأخير، وهو ما لن أطيلَ فيه؛ لأن من يريد التعرُّف على رأيك من القُراء

في أعمالك ينبغي أن يكون مطلعًا عليها؛ لأن نصوص الكاتب في النهاية أهمُّ بكثيرٍ من كل ما قد يقولُه على سبيل التنظير والتعليق وإلا لكان باحثًا أو ناقدًا أو كفى.

والحاصلُ أن الأدب عندي، وعند غيري، يبدأ باللغة وهذا من البدهيات، بل إن العالم كله لغة، وبواسطتها نُعبِّر ونَصِف ونُحلِّل ونُقارِن ونُعرِّف، وتُصوَّر الكائناتُ والأشياء. واللغة التي أتحدَّث عنها هي التي يبتدعُها الكاتب بنفسه حين يُدخِلها في لعبة علاقاتٍ واستعاراتٍ وقرائنَ غير مسبوقة، وتتوفر له بواسطتها قُدرةُ إعادةِ رسمِ المرئي واستبطانِ الداخلي. أما الرواية كما يزعُم بعض غُرمائي فهي عندي ليست لغة، بل عالمٌ وشخصياتٌ ومواقفُ وتجلياتٌ تُرسَم بلغةٍ قوية، مشحونة، شاعرية أحيانًا. زنادها مقدوحٌ دومًا باليومي والتاريخي والأسطوري. تارةً تراها كالمادة الخام، تارةً أخرى مختلفة اختلافًا وتاراتٍ تُحلِّق. وقلَّة من الكتاب والروائيين العرب وغير العرب يمتلكون لغتهم الخاصة التي بدونها لن يكونوا أدباءَ قَط، وإلا أيها السادة فأعطونا لغتكم وأسلوبكم وخيالكم لنرى بعد ذلك حدود التخييل وآفاقه.

أزعم أني كاتبٌ مجدِّد باستمرار، وهذا يُزعِج الذين يُقعِدهم إما عجزُهم أو عُقمُهم عند تكرارِ تجاربَ باهتة، وأساليبَ شاحبة، وتصويرٍ حَرفيٍّ بلا رُوحٍ ولا رُواء. وأفهم المركَّب بمعنى إعادةِ صوغٍ وتركيبِ ما هو مبذولٌ وَفْق رؤيةٍ معيَّنة وبخيالٍ أنا صاحبُه، وباللغة الملائمة وإلا لكان الأدب مجرَّدَ تعليقٍ على ما هو معروف. وأنا لا أنبذُ البساطة بل التبسيط الذي يُضحل حياتَنا ووجودَنا في العالم وهو كثيرٌ لسوء الحظ. أما القارئ فتلك حكايةٌ أخرى، خاصة أن القُراء قطاعاتٌ وأذواقٌ وثقافات، والكاتب المبدع هو من يضَع قارئه، ولا أهمية هنا للعدد، وإلا لأصبحَت رواية القطارات ... أعظم إبداع في العالم.

أما الغُربة يا عزيزي فهي القدَرُ الأوحدُ للكاتب، ومن لا غُربة له لا إبداعَ له، وإني لأرى غربتي تزداد، فأبشر.


هنداوي